



TÁNC TUDOMÁNYI TANULMÁNYOK 1967–1968

TÁNC-TUDOMÁNYI TANULMÁNYOK

1967 — 1968

TÁNCTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK

1967—1968

SZERKESZTETTE
DIENES GEDEON
MAÁ CZ LÁSZLÓ

KIADJA
A MAGYAR TÁNCMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE
TUDOMÁNYOS TAGOZATA
BUDAPEST 1969

A fedőlapon
Beethoven: *Prometeusz*
Eck Imre koreográfiája
a Pécsi Balett előadásában
(Szalay Zoltán felvétele)

© Magyar Táncművészek Szövetsége
Budapest, 1968

Printed in Hungary
A kiadásért felel: Körtvélyes Géza
Képszerkesztő: Gellért Andor
Készült az MSZ 5601–59 szabvány szerint
B/5 alakban 17 A/5 iv terjedelemben
1025 példányban. – 1718/68 –
69.2413 Egyetemi Nyomda, Budapest
Felelős vezető: Janka Gyula igazgató

TARTALOMJEGYZÉK — CONTENTS

Dr. Dienes Gedeon	
A Pécsi Balett repertoárjának koreográfiai elemzése	7
L. Merényi Zsuzsa	
A szovjet balettpedagógia hatása a magyar táncművészképzésre	31
Dr. Sipos István	
Az indiai klasszikus táncok megújítása. II. A kathakali típusú táncdráma kialakulása	41
Kaposi Edit	
A versenytánc kialakulása és fejlődése	61
Pesovár Ferenc	
Kanásztánc és seprűtánc — mutatványos táncaink két típusa	93
Berkes Eszter	
A szlavóniai magyar népszívet táncagyományai	127
Dr. G. P. Dienes	
Ballet Sopianae A Choreographic Analysis	29
Zs. L. Merényi	
The Impact of the Soviet School on the Training of Hungarian Dancers	40
Dr. I. Sipos	
The Renaissance of Classical Indian Dances. II. The Development of the Kathakali Type Dance Drama	60
E. Kaposi	
On the Development of Competition Ballroom Dancing	91
F. Pesovár	
Swineherds' Dance and Broom Dance — Two Types of Spectacular Hungarian Folk Dance	116
E. Berkes	
Dance Traditions of the Hungarian Ethnic Enclave in Slavonia	174



A PÉCSI BALETT REPERTOÁRJÁNAK KOREOGRÁFIAI ELEMZÉSE

Dr. Dienes Gedeon

Korunk problémáit színre vivő és kifejezőeszközeiben újat kereső-építő Pécsi Balett nyolc éves múltja a maga egészében történelmi jelenünkhöz tartozik, a mai magyar balettművészet szemünk előtt lejátszódó átalakulásának szerves része, egyik központi és sokat vitatott kérdése. Bár a pécsi együttes művészete elemzésének egyik legfontosabb feltétele — a történeti távlat — hiányzik, és bár az objektivitásra való legjobb szándékú törekvés sem lehet mentes bizonyos kortársi szubjektivitástól, mégsem mondhatunk le arról, hogy szembenézzünk a magyar színpadi táncművészetnek ma kétségtelenül legérdekesebb jelenségével, hogy megkíséreljük feltárni az együttes munkájának indítékait és jellemzőit a hazai táncművészet fejlődésének jelen stádiumában.

Ez a rendkívül sokrétű feladat többoldalú elemzést kíván. Cikkünkben megkíséreljük az együttes repertoárjának eszmei mondanivalóját és koreográfiai sajátosságait megvizsgálni, mintegy előkészületül egy nagyobb, szintetikus tanulmányhoz.

A magyar balettművészet törzsvonalát képviselő operaházi együttes repertoárja a felszabadulás után felzárkózott a nagy európai együtteseké mellé: a sajátos nemzeti fogantatású balettek (*A fából faragott királyfi*, *A csodálatos mandarin*, *Furfangos diákok*, *Ludas Matyi* stb.) mellett a 60-as évek elejére már magáénak tudhatta a klasszikusok legtöbbjét (*Diótörő*, *A hattyúk tava*, *Giselle*), valamint a szovjet balett háború előtti legkiemelkedőbb alkotásait (*Párizs lángjai*, *Bahcsiszeráji szökőkút*, *Gajane*, Prokofjev *Rómeó és Júliája*). A repertoár ezután is gazdagodott (*Csipkerózsika*) és századunk klasszikusainak bemutatásával (*Chopiniana*, *Sacre du Printemps*, *Tűzmadár*, *Petruska*, *Daphnis és Chloé*) sokat „törlesztettünk”, de ugyakkor ismét felmerült a magyar balettéletben a „hogyan tovább?” kérdése¹. Az adott válaszok kórusában a vezető szólamot kétségtelenül a Pécsi Balett ragadta magához korszerű mondanivalójával és sajátos mozdulatnyelvével. Mielőtt azonban a pécsi repertoár vizsgálatához fognánk, tegyünk néhány gondolatnyi kitérőt századunk balettművészetének alakulására vonatkozóan.

A balett fejlődésében a „hogyan tovább?” természetesén másutt is és korábban is felmerült. A kérdés lényegében azonos az „új mondanivaló új kifejezésformát keres” tétellel, amelynek ilyen szürkére leszűrt megfogalmazása mögött hatalmas erők viaskodtak és viaskodnak. Rohamosan fejlődő világunk táguló-szűkülő, feszítő-sodró lendülete, bonyolult ellentétei, polarizáló feszültségei már századunk eleje óta sorra döntik a régi formákat, szólaltatják meg új nyelven a művészeket, akik „máról mait a mának” jelszóval indulnak el rombolni és építeni.

Korunk balettművészetében az útkeresés annyiban nyer sajátos arculatot, ameny-

¹ Cikkünk lezárása után került bemutatásra a szovjet realista hagyományokra épülő, újabb kezdeményezést jelentő *Spartacus*, Seregi László koreográfiájában.

nyiben alig ismerünk még egy olyan művészeti ágat, amely századok folyamán kialakult formakészletét oly féltve őrizné és oly szigorú rendben tartaná, mint a balett.² E sajátos jellegzetessége ellenére sem kerülhette azonban el a balett századunk eszméinek nyelvújító hatásait.

A könnyebb áttekinthetőség kedvéért próbáljuk meg az ember mozgulati megnyilvánulásait „balettközpontúlag” vizsgálni annak felderítésére, hogy az emberi testet legfőbb kifejezőeszközüül használó balettnak milyen koreográfiai nyersanyagforrások állanak rendelkezésére. Hangsúlyozzuk, hogy az adandó csoportosításnak nincs művészi értékmérő szerepe, hiszen minden mozgulatmegnyilvánulás csak a művészi mondánivaló adekvát kifejezésének szerves részeként ölt magára jelentést.

A koreográfus legközvetlenebb forrása a klasszikus balett mozgulatanyaga, amely számára egyben a „legtermészetesebb közeg”. Az utóbbi évtizedek fejlődése ezt a közeget a balett esztétikai öntörvényűsége jegyében és szellemében igen nagy mértékben kitágította, gazdagította, teljesebbé tette. Századunk koreográfusai azonban itt nem álltak meg, hanem mondanivalójuk szolgálatába állítottak olyan mozgulatanyagokat is, amelyeket korábban más táncágazatok (néptánc, keleti vallási táncok, modern tánc, dzsessztánc stb.) avattak és használtak fel kifejezőeszközüül. Tovább menve az is nyilvánvaló, hogy a balett-koreográfusok táncon kívüli forrásokhoz is nyúlnak, olyanokhoz, mint például a sport, az akrobatika, a pantomim stb., ahol a mozgulatok válogatása, csoportosítása nem táncos szempontoknak van alávetve, hanem egyéb, a koreográfiától idegen céloknak (erő, ügyesség, utánzás). Végül van olyan koreográfiai mondanivaló is, amely a balettközpontú szemléletből nézve egészen periférikus anyagból, a mindennapi élet mozgulat-megnyilvánulásaiból merít.

A mai értelemben vett „balett” tehát sokkal szélesebb koreográfiai skálán játszik, mint az előző korok európai táncművészete és ennek megfelelően a szó fogalmi köre is sokkal tágabb.³ Természetesen a balett korábban sem volt egészen mentes más mozgulati hatásoktól, de ezek intenzitása messze elmaradt a maitól. Kétségtelen, hogy régen leghosszabban és legerősebben a különböző néptáncok és bizonyos mértékben a keleti tánc kultúrák hatottak rá, hiszen ennek eredményeképpen alakult ki a klasszikus mozgulatkincs mellett az ún. karaktértánc. E hatásokat azonban a szigorú balettizálás nem engedte magához olyan közel, hogy zárt rendszerébe módosítólag beintegrálódjanak; inkább külön tartományt jelölt ki a jövevényeknek, azokat a maga képére és hasonlóságára idomította, felettük az uralmat biztosította, de a maga „klasszikus” egyéniségéhez nem engedett nyúlni. Bizonyos fokig hasonló elbánásban részesítette a pantomimot is, amennyiben a cselekmény bonyolításához legszükségesebb mozgulatanyagot stereotipizálta és mintegy konvencionális segédnyelvezetként használta fel.

² „Balett néven nevezzük a középkori Európa népi táncformáiból sarjadó, az udvari ünnepeken csiszolódó és végül a színpadon teljesen kifejlődő technika és kifejezésrendszer pontosan körülírt mozgulatanyagát, amely mai színpadaink balettművészetében teljesedik ki”, — így határozta meg a balettet egy történeti vázlatomban (Reformtörékvések a balett történetében. *Táncudományi Tanulmányok*. Szerk. Morvay Péter, Bp., 1958). A definíció befejező része olyan XX. századi többletre utal, amelyet nehéz pontosan körvonázni, de amelynek tisztázására e cikk is igyekszik támpontokat találni.

³ Ebben a nagy változatosságban való eligazodás iránti törekvést mutatja az olyan kifejezések használata is, mint pl. a „modern balett”, amely a fejlődés egész gazdagodását kívánja felölelni, vagy az „akadémikus balett”, amely a klasszikus örökséget kívánja e tarka képtől elválasztani vagy azon belül megkülönböztetni. A változások, reformok, átvételek, kölcsönhatások azonban ma olyan bonyolult képet mutatnak, hogy a „modern balett”-nek bármilyen formában való egyértelmű meghatározására való kísérlet nem vezetne marandó értékű megállapításra.

1. Szokolay:
Az iszonyat balladája (Eck)
Szokolay:
Ballad of Horrors (Eck)



Századunkban a klasszikus balett bevehetetlennek látszó várát számos oldalról ostromolták, sőt — ha az exkluzív várát palotának tekintjük — palotaforradalmakról is beszélhetünk. Mindjárt a század elején a számtalan néven és változatban ismert „modern tánc”-törékvések⁴ (Duncan, Jaques-Dalcroze, Laban, Wigman és a baletten belül Nizsinszkij), a varieté felé hajló stílus (Massine), sőt periférikusabb mozdulatanyagok is, mint a sport, az akrobatika (Lopuhov, Nizsinszka koreográfiáiban), napjainkban pedig a dzsessztánc (Robbins) és ismét a technikailag már magasabb fokra jutott modern tánc (Graham), a modern balett (pl. a beskatulyázhatatlan Béjart) irányzatainak hatásai igen erősen megingatták a klasszikus balett egyeduralmát a színpadon.

A kép azonban egyoldalú volna, ha az ostromok és a palotaforradalmak mellett nem hangsúlyoznánk, hogy közben — akár e hatások folyamányaként, akár nem — a balett legnagyobb mesterei (pl. Gorszkij, Golejzovszkij, Lavrovskij, illetve Fokine, Massine, Lifar, Balanchine stb.) felismerve e művészet öntörvényű fejlesztésének lehetőségeit, megtalálták a kulcsot a zárt és kötött mozdulatkincs további gazdagításához. Ezzel aztán a termékeny külső hatások és az induló belső fejlődés valahol az új eszmei mondanivalónak megfelelő új formanyelv keresésében találkoztak, és egy idő óta már nem annyira a balett képviselői és ellenségei vetélkednek, hanem inkább a klasszikus balett és a modern balett hívei állanak szemben egymással (vagy működnek együtt). Ezt a belső harcot (vagy együttműködést) a fejlődés szükségszerűen hozta magával, és végcélja ma

⁴ Más elnevezések: szabad tánc, expresszionista tánc, mozdulatművészet, közép-európai stílus stb.

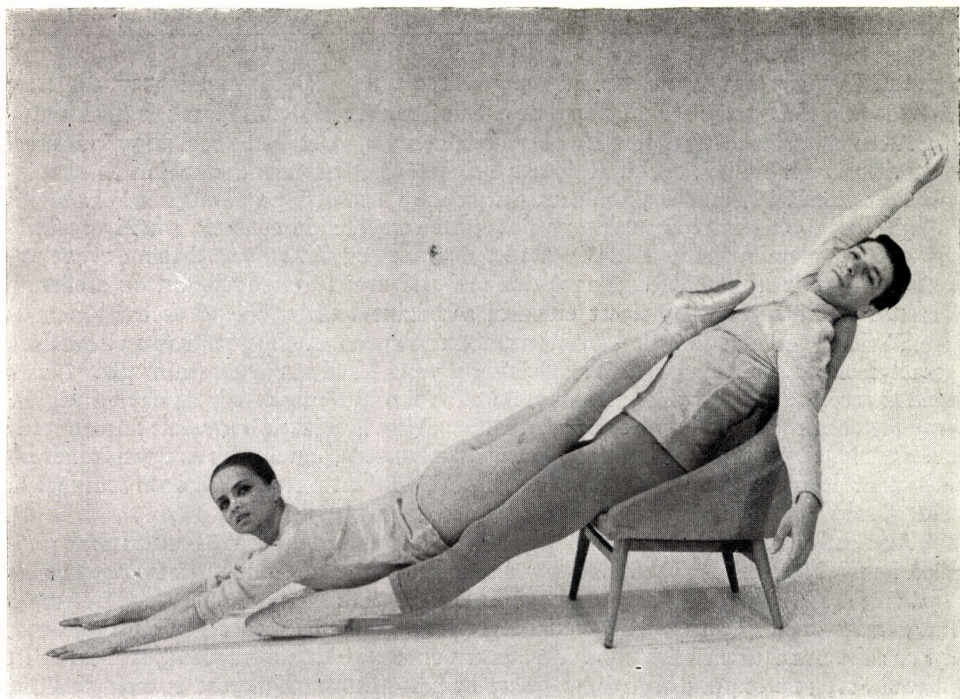
már nem a hagyományok elvetése, felszámolása vagy lerombolása, hanem továbbfejlesztése és gazdagítása. Amennyiben a hagyományvédők a balett mozdulatkincsét óvják a pusztulástól, igazuk van (bár az ilyen veszély talán nem is olyan nagy); amennyiben a balett akadémikus tisztaságát tartják egyedül fontosnak, már nincs igazuk, mert a meglevő értékek megtartása mellett gátat vetnek további stiláris gazdagodásnak, szem elől tévesztve, hogy az a hagyományosnak és az újnak egymásrahatásából származik.

A baletten akár kívül akár belül induló és olykor igen hasonló kezdeményezések időben és térben alkalmasint egymástól egészen távol bukkannak fel, és amikor az indulások és egymásrahatások szövevényében a fejlődést vizsgáljuk, a kutatónak vigyázni kell, nehogy a hasonlóságukkal hasonlításra csábító kezdeményezésekben hatásbeli összefüggéseket találjon ott, ahol ilyenek nincsenek vagy nem voltak.

Az újat-keresés különböző áramlatai nem maradtak hatástalanok a magyar balett-művészetre sem, amely a kezdeményezésekből is kivette részét. Az említett két nagy impulzus (Harangozó munkássága és a szovjet balettek meghonosítása) mellett a magyar balett törzsvonalát képviselő Operaház repertoárját az utóbbi negyed század folyamán más hatások is érték (mint például Janine Charrat impresszionisztikus koreográfiái a 40-es évek végén), belső indulásokról is tudunk (mint például Vashegyi Ernő lírai hangvételű Debussy koreográfiái vagy a néptáncainkat hitelesebben színrevívó *Bihari nótája* 1954-ben), sőt a törzsnek voltak saját hajtásai is (mint Téry Tibor miskolci kísérletei 1958-ben, Árkos Judit szegedi koreográfiái, majd Téry pécsi bemutatkozása jórészt a miskolci művekkel), de ezek közül — különféle okoknál fogva — egyik sem bizonyult életképesnek. Az utóbbiak főleg azért nem, mert a művek a már ismert operai stílusban tartott átvételek, átköltések voltak szerényebb kivitelben, de sem tematikailag, sem formailag lényegesen újat nem hoztak.

A magyar balett első életképes, sőt életerős új hajtásának az Eck Imre vezetésével 1960-ban megszervezett Pécsi Balett bizonyult, amely hamar gyökeret vert az új talajban, sajátos arculatú fává terebélyesedett, sőt más hajtásokkal is gazdagította a magyar balettéletet. Mindez csak úgy születhetett meg, hogy a tárgyi és személyi feltételek egyszerre adva voltak: szabaddá váló művészeti légkör, amely bátrabb kezdeményezéseknek is teret adott; színház, amely a munkának intézményes keretet biztosított; magas technikai felkészültségű táncos, amelynek tagjai elég fiatalok voltak ahhoz, hogy úttörő munkára vállalkozzanak; s végül egy szuggesztív erejű, tehetséges koreográfus, aki új mondanivalójú programot tudott adni és volt bátorsága ahhoz, hogy járatlan utakon új kifejezésformákban kísérletezzon.

A pécsi központtal megindult fejlődés nemcsak számos új fiatal és tehetséges táncost vonzott a maga körébe, hanem sok magyar zeneszerzőt is ihletett munkára, sőt egy-két év múltán visszahatott az eredendő törzs repertoárjának alakulására is (*Sacre du Printemps*, *Zene húros-, ütőhangszerekre és cselesztára*, *Bányászballada*, *Daphnis és Chloé* Eck Imre koreográfiájában). Ezen felül döntő befolyást gyakorolt a szomszédos Csehszlovákia több fiatal koreográfusára (Pavel Šmok, Luboš Ogoun), akiknek útkereső kezdeményezései és törekvései a pécsi élmények hatása alatt új lendületet kaptak (megalapították a prágai Balett Stúdiót és több pécsi ihletésű koreográfiát mutattak be).



2. Vujicsics: *Változatok egy találkozásra* (Eck)

Vujicsics: *Variations on an Encounter* (Eck)

A Pécsi Balett arculatának kialakítása Eck Imre koreográfusi egyéniségéhez fűződik, aki a pesti Operaházban betöltött szólótáncosi és koreográfusi szerepétől megválva 1960 őszén a pécsi Nemzeti Színházhoz szerződött. Eck és az Állami Balett Intézetet végzett fiatal táncosai a klasszikus balett hagyományain és az Operaház repertoárján nevelkedtek, de új eszméktől, gondolatoktól fűtve, művészi múltjukat meg nem tagadva indultak el az „új mondanivaló új kifejezésformát keres” számukra is járatlan útján.

A most áttekintésre kerülő nyolc év folyamán (1961–1968) ezen az úton haladva az együttes Eck Imre koreográfiájában 32 balettet mutatott be (25 egyfelvonásost, köztük egy felújítást, 5 miniatűrt és 2 egész estét betöltőt) sehhez járul a pécsi műhelyben nevelkedett fiatal koreográfusok, Tóth Sándor és Fodor Antal 3–3 műve, amelyek az együttest foglalkoztató gondolatkör folytatásai.⁵ Az együttes megalakulását követő első két évben (1961–1962) Eck Imre négy baletttesten 14 egyfelvonásos művében egyértelműen exponálta azokat a problémaköröket, amelyek őt és együttesét foglalkoztatják. Ezekből kiindulva tekintjük végig a műveket, gondolati tartalmuk rokonságából és különbözőségéből adódó csoportosításban.

Szinte természetyszerűen következett az együttes tagjainak életkorából, hogy mindjárt első bemutatáskor felvessék a fiatalság egyik központi problémáját. A mai élet az ifjúságot korán állítja alternatívák elé, legyen az pályaválasztás vagy esetleg egy életre szóló más döntés, olyan korban, mikor még élettapasztalatok hiányában, de már felelős-

⁵ Nem soroljuk ide az együttesnek *Dzsesszbalett*, valamint *12 miniatűr Bachtól Brubeckig* címen ifjúsági előadásokon bemutatott kísérleteit. Ugyancsak nem térünk ki Eck Imre más együttesek számára készített koreográfiáinak vizsgálatára. Az együttes bemutatóinak felsorolását lásd a 27. oldalon.

sége tudatában az ember tanácstalanul vergődik az emlékek, a bizonytalanság, a közöny hálójában. A *Változatok egy találkozásra* c. balettben (2. kép) csalódások és kiábrándulások után villan össze két szempár az igazi találkozásra, amelyben a régi félgyermekkori kis emlékvagyak öltenek testet. A döntés helyességéért itt valami emocionális irracionálé kezeskedik. Elvontabb síkon mutatkozik meg a döntés problémája a *Pókhálóban* (5. kép): itt a pók-szimbolika mintegy előre jelzi a tragikus kimenetelt, a háló a szabadság határát, valami mágikus kötöttséget; itt nem az „egy” keresése, hanem a „kettő” közötti választás a tét. A függőleges dimenzióból érződő elrendeltettség mellett a választás feszültségét valamelyest enyhítik a vízszintes síkon belépő és ezért nem is „igazi” választási lehetőségek. A bukás azonban adva van. A *Hiperbolában* a társadalom személyesebbé, „társasággá” válik, közelebbről veszi körül az egyént (mint pl. a *Találkozások* utcaiban), de ugyanolyan, sőt talán aktívabb közönnyel. Így az egyéni vágyak tompítottabbak (mint pl. a *Pókhálóban*), a társadalmi kötelékek bonyolult közege mint tevőleges hatóerő, vagyis mint valami harmadik főszereplő emelkedik az egymást kereső két fiatal fölé és hiúsítja meg a választást. Hiperbolikusan szétartó útjaikon sem igazán boldog, sem igazán tragikus találkozás nem lehetséges.

Az a művész, aki a ma emberéhez szól, nem maradhat közömbös múltunk és jelenünk legfájóbb tragédiájával, a háborúval és a fasizmussal szemben. Az *iszonyat balladájában* (1. kép) a patkány-asszociációjú csukaszürkék naturalizmusa közelebb hozza a nézőhöz az embertelenséget, kegyetlenséget, mint amennyire a fehér ruhás áldozat olykor szintén naturalisztikus vergődése ellenpontozni tudná a tragédiát. A Gonosz itt aktívabb, még ha önpusztítóan is, az erény itt passzívabb, mégha tud is meghasonlást előidézni ellenfeleinek táborában. Stilizáltabb koreográfiai megfogalmazásban jelenik meg az embertelenedettek és az emberiesültek közötti mérhetetlen távolság a Radnóti ihletésű *Oly korban éltem...* c. műben (6. kép): a szögletesen staccato, sarkítottan mechanikus mozgású kínzók és a klasszikusba oltott modern táncú szenvedők — a hóhérok és az áldozatok — egymástól messzire polarizáltak. Itt a dramaturgiai főszereplő nem a Kegyetlenség, hanem a Jóság, és a szenvedő emberpár nemcsak áldozat, hanem etikai magaslatokra emelkedik. Az etikai megtisztulás foglalkoztatja a koreográfust a *Parancsban* (8. kép) is, de itt már tisztán belső emberi, lelkiismereti vetületben (amit új szín megjelenése is jelez). Egyetlen ember vívja itt harcát önmagával a valóság meglatásából folyó tragikus meghasonlásig. Az előbbi két balett szélsőséges hóhér-áldozat ellentéte itt nem két véglet egyidejű és párhuzamosan futó külső összecsapása, hanem szukcesszív és konvergáló egyéni belső fejlődés eredménye, ami a lelkiismeret győzelmével, de az egyén pusztulásával végződik.

Eck „háborús” balettjeiben megjelenő eszmei mondanivaló — a Jó és a Rossz harca — két más irányban is talált magának kibontakozást: az eddig emberi viszonylatokra konkretizált lényeg részben absztraktabb megfogalmazásban, részben történelmi események köntösében is megjelenik.

A gondolkör legelvontabb vetülete a *Concerto a szivárvány színeire* (3. kép): „a rossz a világban összefogottan jelentkezik, a jó atomizáltan, szétszórta, pedig ahhoz, hogy a rosszat legyőzzük, a jónak össze kell fogni” — olvassuk a műsorfüzetben. E gondolat megjelenítésére „kézenfekvőnek tűnt — mondja Eck — a színképelemzés felhasználása, a prizma által bontott színeket a szétszórtság ábrázolására használni, míg a fehéret... a győztes egységre”. A színszimbolika általános érvényű, de a műben különös fontosságúvá emelkedett és oly egyértelművé vált, hogy szinte felesleges leírni: a partikuláris haladó kezdeményezések a jó ügyet csak akkor tudják eredményesen szolgálni, ha nem egyedül, egymástól függetlenül, hanem kollektívan veszik fel a harcot a



3. Hidas: *Concerto a szivárvány színeire* (Eck)

Hidas: *Concerto to the Rainbow* (Eck)

visszahúzó erőkkal. Ez a színszimbolika megvan a *Divertimentó*-ban (4. kép) is, ahol a Káosz ellen, a Rend diadaláért vívja harcát az Ember.

Történelmi tárgyú balettjeiben Eck az alapgondolat fehér-fekete ellentétét jelenítésében módosítja. A Derkovits-metszések hangulatában megjelenő 1514-ben a színkontraszt nem jelent gondolati kontrasztot, hanem gondolati egységet — a felkelők mindegyikében egységesen meglévő kemény elszántságot. Ennek a vonalnak későbbi termékében, az *Eszmélés*-ben a két ellentétes erő között fellép egy harmadik, a „várakozóké” és a „rettegőké”, a harcban részt nem vettek felelősségének. A felocsúdás, a reménykedés, a hinni nem merés szürkéje egészíti itt ki a szimbolikát és ad alkalmat arra, hogy a negatív pólussal szemben a pozitív pólus, a haladás, új funkciót kapjon: míg az absztraktabb vonalon a *Concerto a szivárvány színeire* Fehér alakja a balett képletéből következő és létrejövő „eredmény”, addig az *Eszmélés*-ben a „holnapot hordozó lány” kezdet, erőforrás, amely képes magával ragadni a még csak eszmélő semlegeseket. A Fehér mint etikai pozitívum a konkrétan cselekményes balettek korában is megjelenik: a *Pokoljárás* vak párját csak a lelkiileg tiszták (néger pap), a meg nem törték, a még hinni tudók (Glória) látják.

Az Ember és a Természet harcának gondolatköre epikusan tükröződik a *Bányászballada* cselekményében, ahol konkrét személyek — bányászok — küzdenek az allegorikusan megjelenített természeti erőkkal — a földdel, a tűzzel — a természeti kincsekért — a szénért. Az aktív ember termelő munkája kap itt koreográfiai megfogalmazást. Bizonyos vonatkozásban a *Hétköznapi requiem* is ebbe a gondolatsorba tartozik, súlyos-

bítva az emberi együttlét, az egymást megtartás problematikájával. A természeti zsákmányt szerző ember szemszögéből nézve ez is „termelési balett” volna, de a halászok és a halak viszonyának merész társadalmi transzponálása felveti az emberi tettek más és más szempontból fakadó viszonylagos értékelésének kérdését: ami egyesek számára pusztán szükségletkielégítés, az más érintettek számára a harmonikus élet, sőt a lét és a nemlét problémájává válhat. A természettel való viaskodásnak ismét más aspektusait állítja elénk *A fából faragott királyfi*: itt az erdő, a patak, vagyis a természet mint akadály „az igazi élet szenvedésekkel teli szimbóluma, nem mesebeli királyfiak, hanem emberhősök próbaköve.”⁶

A Pécsi Balett úgynevezett szimfonikus vonala ugyancsak a bemutatkozó évekből indul ki. Az eddig tárgyalt és amúgysem konkrétan „cselekményes” balettek közül az induláskor még nem válnak ki élesen a Purcell *Etüdök*, de mégis sorozatot nyitnak: nevezetesen a cselekményes és a tisztán absztrakt művek között, a mondanivalót hangulatilag kifejező balettek sorát. A barokk muzsika modern formanyelvi vizualitásában rajzolódik fel, mintha az új mozdulatötletek versenyre hívnák ki Purcell zenéjének hangjait, vagy mintha a bennük feszülő emberi alapindulatok a zene meghatározó formáját kívánnák áttörni. Couperin *Etüdök II*-jében még nagyobb a távolság a barokk zene és a modern mozdulatnyelv között, s bár a kaleidoszkópiusan szóródó és bonyolódó, feszülő és lazuló kettős és hármas csoportok fokozatosan, mintegy a zene parancsszavára elrendeződnek, s már-már szigorú és alázatos párhuzamok jelennek meg, mégis a végtelen felé túrlukkozó fináléban a mozdulatok túlélrik a zenét. A hangulatteremtő zenei és mozdulati ellenpont- vagy összjátéksorozat harmadik tagjaként beillő *Szerenád* nem az ellentétekre, hanem a hasonlóságokra épül. A zene romantikus lüktetését a két duett veszi át és adja tovább a koncertáló tánckarnak, amely már nyugodtabb vonásokkal rajzol a klasszikusnál enyhébb, a modernnél szelídebb formákat.

Absztraktabbnak látszik az *Etüdök kékben* című balett (9. és 10. kép), valamint a *Ballo concertante* (Fodor Antal koreográfiája; 15. kép) és Haydn zenéjére komponált *Szimfónia*, a pécsi műhely későbbi termékei. A sötét- és világoskék konfliktusa, az ortodox aka demizmus szigorától a szabad formakezelés kötetlenségéig ívelő duettek (9. kép) és a három pár polifonikus beszélgetése (10. kép) révén az *Etüdök kékben* hangulatilag még az előzőkhöz sorolható, de táncos szólamvezetései és ritmusképletei elvontan is teremtenek esztétikai tartalmat. Tisztán képi-zenei-mozdulati tér- és színhatásokon játszik a *Ballo concertante* (15. kép), a *Szimfóniában* pedig Eck a hang és a mozdulat kongruenciája felé fordulva tudatosan harmonizáltatja a zene dallami és ritmikai szerkezetét a tánc finom művű architektúrájával.

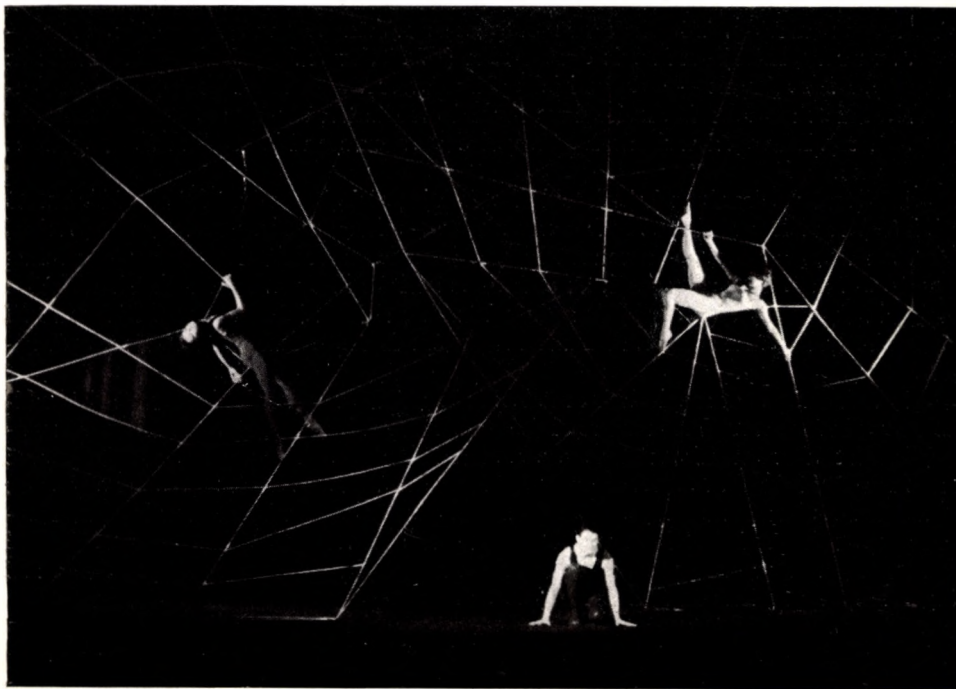
Csak halványan csillant fel az első évekből az azóta szélesre terebélyesedett vidám, karikírozó-szatirizáló vonal a *Képtelen történetben*, de már klasszikus megfogalmazást kapott Rossini *Nyitányában* (7. kép). Már ez a két mű is jelezte, hogy az indítás kettős: bár mindkét irány a társadalmi fonákságok karikírozását tűzte ki célul, a *Képtelen történet* konkrét cselekménysorozatban szerepeltet konkrét típusokat konkrét kellékekkel (ennek folytatása a *Don Juan*, *Lulu*, a *Pokoljárás* „anyaszívgárdájának” hipokrita jótekonkodói és Tóth *Cirkusza*), a *Nyitány* pedig olyan sort nyit, amely lazább cselekményszövésszerű, kevesebb rekvizitummal dolgozik, inkább gondolati-eszmei tartalmakat hoz színre. Ennek további állomásai Tóth *Mit takar a kalapod?* (11. kép), *Székek* c. balettjei. Valahol a vidáman karikírozó és a szimfonikus vonal között helyezkedik el Fodor *Körhintája*.

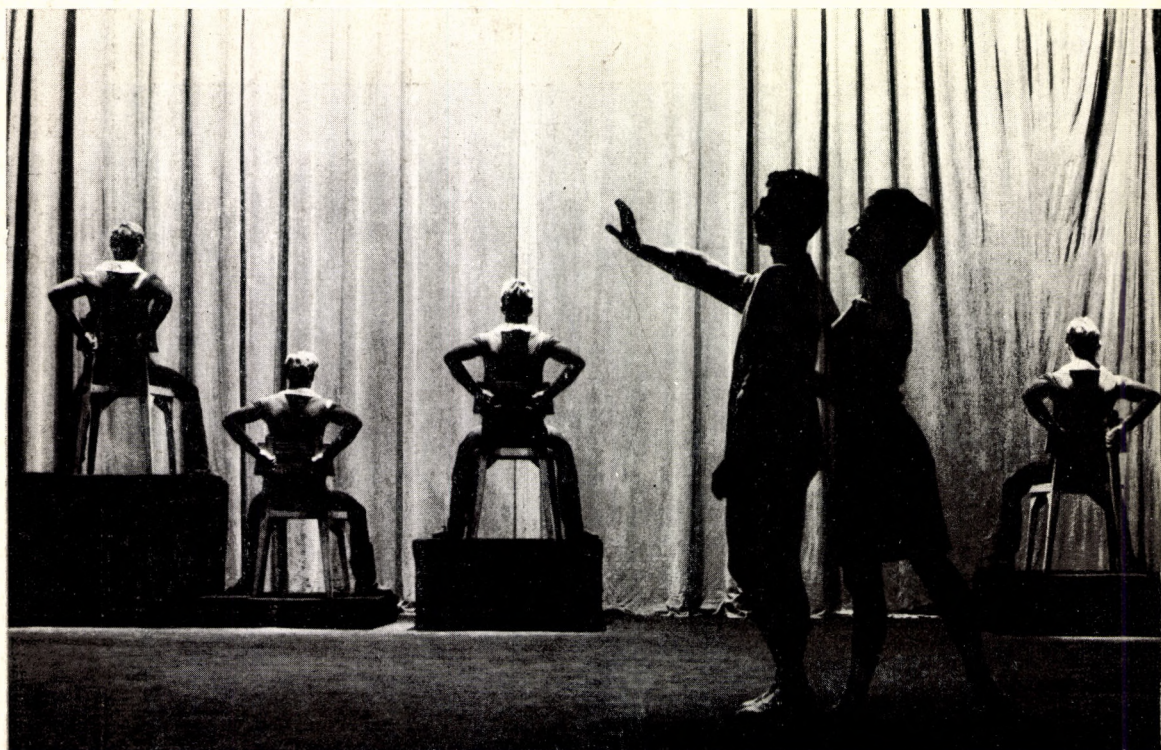
⁶ Kroó György: *Bartók színpadi művei*, Bp. Zeneműkiadó, 1962., 133. oldal.

4. Bartók:
Divertimento (Eck)
Bartók:
Divertimento (Eck)



5. Gulyás: *Pókháló* (Eck) — Gulyás: *Spiders' Web* (Eck)





6. Szöllősy: *Oly korban éltem...* (Eck)

Szöllősy: *I Lived in Those Days...* (Eck)

Az 1961–1962. évi széles skálájú indulás nemcsak a művek sokrétűségében mutatkozott meg, hanem magával hozta azt is, hogy már a negyedik évben megjelentek a fiatal koreográfusok. Az új hajtás tehát újabb hajtásokat hozott, aminél semmi sem bizonyítja jobban termékenységét. A fiatalok több sikeres balettbetét után 1964-ben jelentkeztek önállóan. Tóth Sándor a cseppet sem „könnyű” műzsa vonalán, a karikírozó, szatirikus műfajban indult dzsesszesen (*Mit takar a kalapod?*, majd *Székek és Cirkusz*), Fodor Antalt — a drámai jellegű *Pulóveres Daphnis és Chloé* után — a szimfonikus balett modern és akadémikus formái csábították alkotásra (*Ballo concertante és Körhinta*). Műveik mondanivalója és nyelvezete szervesen illeszkedik bele az együttes fejlődésébe.

1965 az önvallomások évének tekinthető. A januári „Húsz évesek” című bemutató miniatűrjei befelé fordulnak. A piros trikós lány — talán a pécsi táncos közösség jelképe, talán a művészemberé — a tenniakarás, a jobbálevés nehéz útjáról, a testet-lelket fegyelmező művészet szigoráról, az emberhez méltó belső tartásról vall. Tovább él a későbbi *Monódiában* (14. kép) és művészi önlátomásként jelenik meg a *Cinque Studi* tudat alatti világának szürrealisztikusan szétszórt és összemosódó groteszk forgatagában.

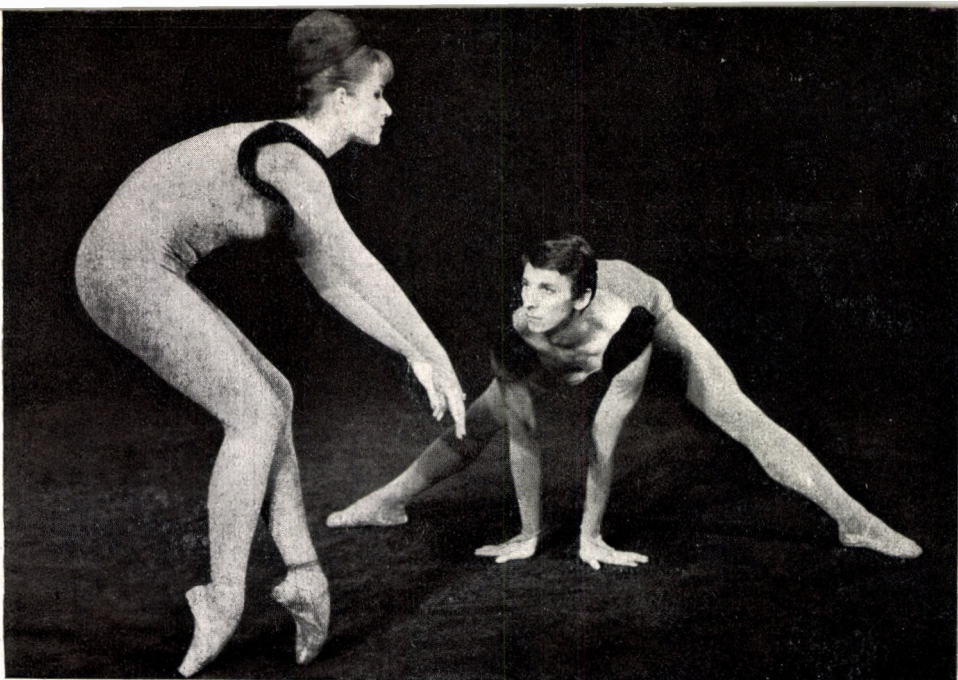
E villanássorozat megindítása mellett 1965 másfajta vallomást is hozott: A *Csodálatos mandarin* (13. kép) Eck művészi és emberi hitvallása, amelyben a miniatűrök vallomásvázlatai hatalmas freskóvá teljesednek, ahol a részletek véglegesre rajzolt nagyívű vonalak mögé húzódnak, ahol a *Passacaglia* vergődő kis egyedülléte belevész egy egész művészi élet társtalanságába, egy-embernyi akarása összeméri akarni tudással izmosodik, ahol az *Improvizáció és ária* adnívágása emberformáló, társadalomnemeseítő erővé acélosodik, amikor önmagát túléli, amikor a mandarin gránitba faragott póza a mű végén nem véget, hanem új indulást jelez.

7. Rossini: *Nyitány* (Eck)
Rossini: *Overture* (Eck)



8. Bukovy: *Parancs* (Eck)
Bukovy: *As Commanded* (Eck)





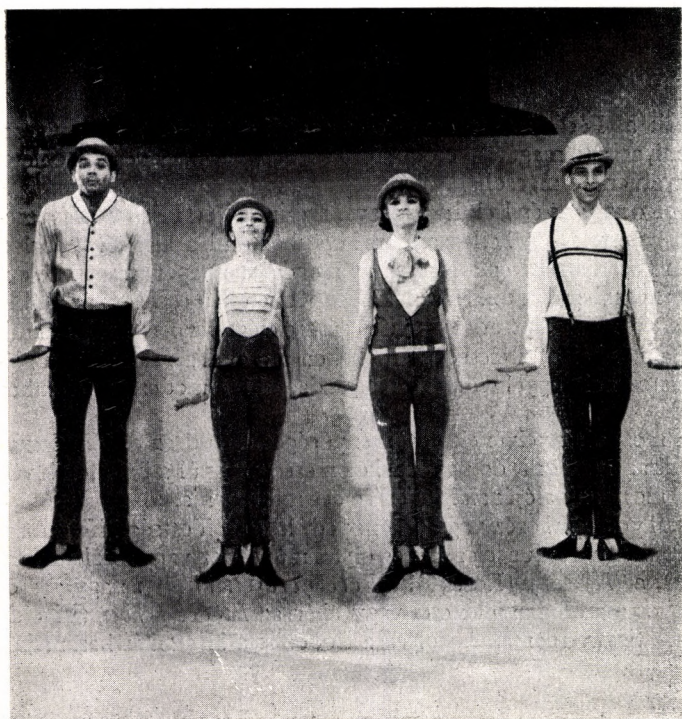
9. Vivaldi: *Etüdök kétkben*, II. tétel (Eck)

Vivaldi: *Etudes in Blue*, IInd Movement (Eck)

A „Hódolat Bartók Bélának” októberi műsora több oldalról veti fel a művészi rezonancia, a zenei alkotások táncos értelmezésének kérdését. A Pécsi Balett korábbi művei közül a *Fából faragott királyfi* 1964. évi szegedi bemutatója, majd 1965 elején a *Prometeusz*, az októberi Bartók-műsor darabjaival együtt határozottan körvonalazott mondanivalójú (ha nem is egészen konkrét cselekményű) zenére, tehát eleve létező és bizonyos elképzeléseknek megfelelően kiválasztott zenére született. A zene evokatív, ihlető és képzettársító ereje azonban a táncban gondolkozó és érző koreográfust különböző vizuális megfogalmazásokra készítheti. És ugyanez az erő kérheti tőle számon a néző részéről a zene és a tánc adekvátságát. És minden adott esetben a nézők sokan vannak, de a koreográfus csak egy. És akkor hány adekvátság van? Csak egy? A *Csodálatos mandarin* bebizonyította, hogy még a legszigorúbban körvonalazott cselekményű zenére is több valós értékű variánssal lehet rezonálni. A kevésbé kötött cselekményű zenében pedig az interpretáció keretei tágabbak és ezért a zenei és táncos koncepció összecsengésének illetve széttartásának problémái is bonyolultabbak. Bartók *Concertójában* (12. kép) Eck a tág keretek képzettársító lehetőségeivel élve „a zenemű által benne kiváltott gondolatokat és érzelmeket s a belőlük kikerekedett koncepciót — egymástól független, jelképes és mégis konkrét alakokban és szaggatott, inkább csak felvillanó cselekménymozzanatokban”⁷ és — hozzátennem — egyéni víziójában kialakult típusokban állítja elénk. A megjelenítés tehát itt valóban egy a sok, a nagyon sok lehetőség közül. És ez az egy történetesen erősen analitikus, konkretizált, sőt mozaikszerű. Feltehető a kérdés, hogy a zene hatalmas hömpölygése végül is nem mossa-e össze az asszociáció-mozaikokat, hogy az ecki konkrétumok mennyiben fedik vagy fejezik ki a zenei tartalmat, hogy az analitikus megjelenítés helyett nem szintetikus megformálás áll-e közelebb az eredeti gondolathoz. Perszer a zene-tánc optimális kongruenciájára vonatkozó ilyen és hasonló kérdések a Massine-i típusú szimfonikus balettek mindegyikénél feltehetők.

⁷ Körtvélyes Géza: Hódolat Bartók Bélának. A Pécsi Balett új műsora. *Magyar Nemzet*, 1965. okt. 27.

10. Vivaldi:
Etűdők kékben,
 III. tétel (Eck)
- Vivaldi:
Etudes in Blue,
 IIIrd Movement (Eck)



11. Kincses:
Mit takar a kalapod?
 (Tóth)
- Kincses:
What is under
Your Hat? (Tóth)



12. Bartók: *Concerto* (Eck)

Bartók: *Concerto* (Eck)

Miután megkíséreltük a Pécsi Balett együttesét foglalkoztató eszmei, művészi mondanivalókat áttekinteni, szintén magától vetődik fel a kérdés, hogy a repertoár balettjei azokat milyen formanyelven tolmácsolják.

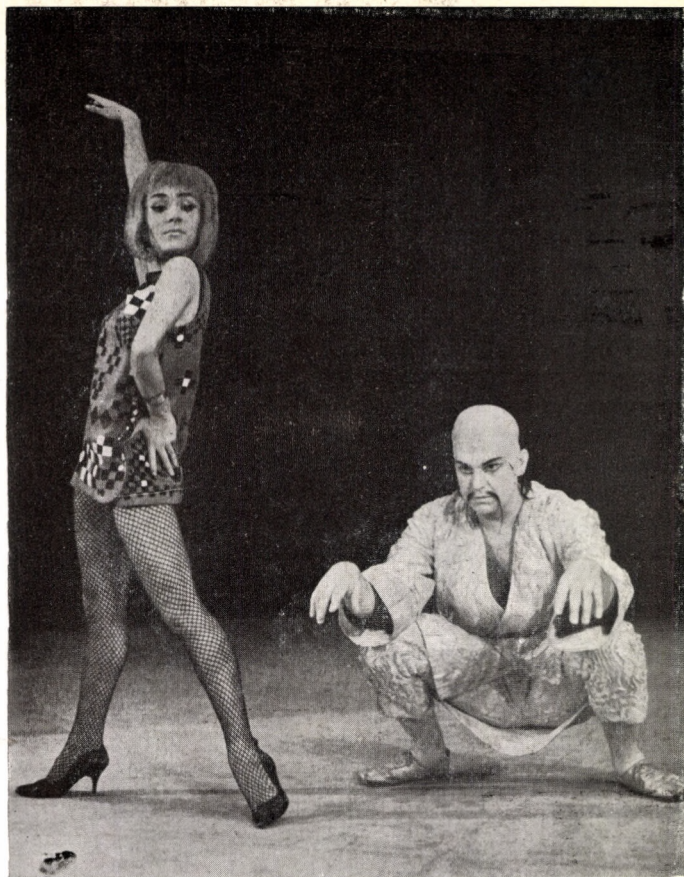
Számos művük tanúbizonysága és Eck Imre szavai szerint a Pécsi Balett művészténeke alapja a klasszikus balett. Meg kell azonban különböztetni a klasszikus balett technikáját, mint a felkészülés alapját, és a klasszikus mozdulatanyagot, mint kifejező eszközt. Az előbbi a test művészi megmunkálásának nélkülözhetetlen eszköze, az utóbbi azonban a korszerű eszmei mondanivaló adekvát kifejezésére elégtelen és olykor hamis is lehet. „Minden forma a mű belső hitelessége érdekében a mondanivalónak van alávetve” — mondja Eck. És ennek jegyében alakul és gazdagodik a modern értelemben vett balett.

Eck ismeri a balett mozdulatnyelvének öntörvényűségét és tud az akademizmus keretein túl is balettstílusban maradni, de ugyanakkor merészen nyúl a baletten kívüli mozdulatanyaghoz is, ha mondanivalójának kifejezése ezt megkívánja.

A plaszticitás, a kristályos építkezés vagy a könnyed, légies oldottság kifejezésére a klasszikus mozdulatkinccs, illetve stílus jelenik meg olyan művekben vagy részletekben, mint a *Szimfónia* (Haydn), a *Nyitány* (Rossini), a *Fából faragott királyfi* nagy pas de deux-je, a *Prometeusz* egyes mitológiai jelenetei vagy akár az *Etüdök kéken* (Vivaldi) pas de deux-jének vége. A tiszta formák rajzolására Fedor is a klasszikát használja a

13. Bartók:
A csodálatos mandarin (Eck)

Bartók:
The Miraculous Mandarin
(Eck)

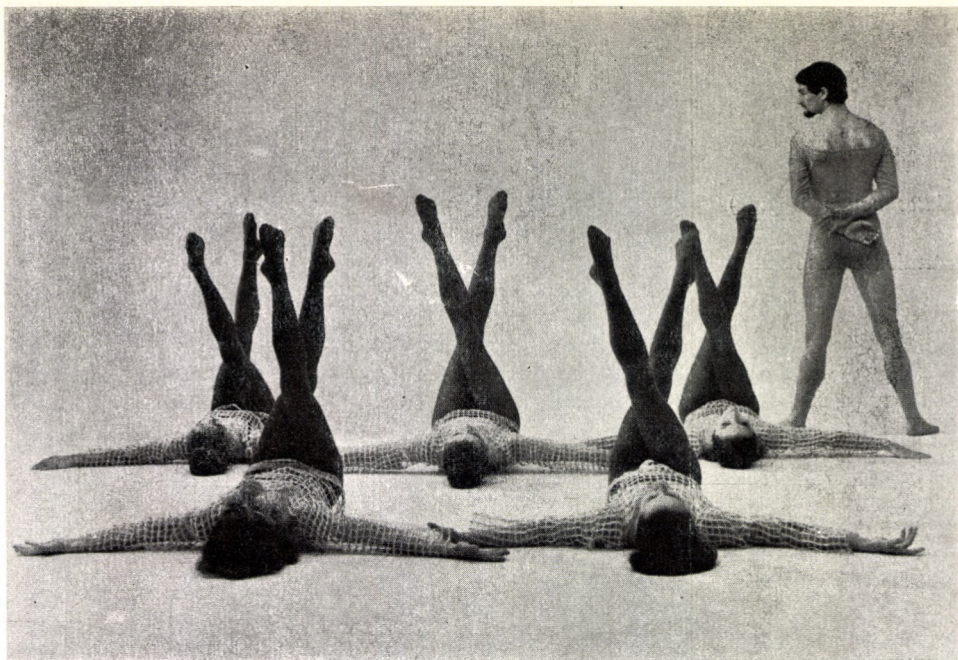


*Ballo concertanté*ben, de mesterével együtt szélesebb hangvétellel, mozdulatilag gazdagabban, ami főleg a kar és a kézfej aktivizálásában mutatkozik meg, vagyis a modern balett mozdulatanyaga felé tágu.

A dzsessztánc formakincse az első bemutatótól kezdve úgyszólván végigkíséri az együttes egész munkáját, különösen az ún. ifjúsági balettekben és a könnyedén humorizáló, karikírozó művekben. A *Változatok* pas de deux-iben a klasszikus formák dzsesszelemekkel ötvöződnek, s ez mutatkozik meg a *Hiperbolában* is, valamint Tóth *Mit takar a kalapod?* c. műve egész stílárís beállítottságán (mely azonban a varieté felé húz) és a *Székek*ben is. Eck korai művei közül dzsesszes motívumokat használ Couperin barokk zenéjének kontrasztos mozdulati ellenpontozására, és ebbe a hangnembe vált át a *Prometeusz* fináléja is.

Amint a mai külföldi modern táncágazatok, beleértve a modern balettet is, előszeretettel nyúlnak akrobatikus jellegű kifejező eszközökhöz, úgy Eck is szívesen vesz fel mozdulatárába a balettől eddig idegen és nagytechnikájú formákat, különösen kettőseiben a drámai konfliktusok egyes mozzanatainak megjelenítésére, mint pl. a pókok és áldozatuk küzdelmében, a *Hétköznapi requiem* hal-kettőseben, a *Változatok* nagy pas de deux-jében, s találunk ilyen formákat a szimfonikus balettekben is (Purcell *Etüdök*, Vivaldi *Etüdök kéken*) táncos disszonanciák ábrázolására. Az ilyen jellegű mozdulatanyag különösen plasztikusan olvad bele pas de deux-k legato és adagio részeibe.

Az európai néptáncok mozdulatanyaga nem része a pécsiek mozdulatárának, de az exotikus és néger folklór, a keleti klasszikus templomi táncok balettszínpadi felhasználására merész példát nyújtott az 1968. évi *Pokoljárás* mind zenében, mind táncban.



14. Láng: *Monódia* (Eck)

Láng: *Monody* (Eck)

Mint az életet az álmok, emlékek és víziók, úgy a Schubert-zenét nyugtalan exotikus ritmusok és hangszínek szeldelik darabokra: a nyomornegyed néger papja pápua munkadal dobbal ritmizált prózájára járja eksztatikus temetési táncát és küldi Glóriát az életbe; afrikai dobok és csörgők, tibeti papi énekek, alföldi duda és tekerő hangjai kísérik a sámánok magzatölő kultikus táncát; gamelán zenekar hangolt dobjaira hindu papok és papnők klasszikus elemekből formált templomi tánca gyilkos isteneket idéz, hogy hűvös szertartással némítsák el a sorsa ellen lázadót. Itt az exotikum, legyen az folklorisztikus vagy kultikus, mélyeszmeletünk rianó rémlátomásainak ad sajátos stílusú és hangulatú kifejezést.

Eck a pantomimhoz az első években ritkán nyúlt (először a *Parancs* orvosjelenetében), de amikor él vele, szuggesztív ereje döbbenetes tud lenni. Ez történt, amikor *A csodálatos mandarin*ban visszatért az eredeti műfaji elgondoláshoz: szemben a táncosra formált leányszereppel és az operai verzió csavargóinál stilizáltabban mozgatott figurákkal, az „elcsábított” vendégek pantomimikus ábrázolása révén az öreg gavallér és a diák alakját sikerült bevezető, előkészítő szereplőkké redukálni, a mandarint pedig emberfelettivé nagyítani. A pantomim és a táncosság formanyelvi ellentéteire épül a *Pokoljárásban* (16. kép) az élet mindennapiságának és a mélyeszmelet túlfűtöttségének kétsíkúsága. De e két nyelvezet, akár a valóság és a vízió, egymásba játszik át: Glória, aki „legközelebb” van vízióihoz, a mindennapiságban is táncosan fogalmazott szerep, míg a férj, aki a pragmatista triumvirátus tagjai közül immár a legmesszebb áll tőle, naturalista-pantomimikus közegben mozog a tudat alatti síkon is, kezdve az utilitarista találkozás emléktől (bár ott a leányreminiscenciák idealizmusától még táncosra színezetten) a teljes kiábrándulást jelző rémlátásig (ahol pantomimon innereni naturalisztikus mozdulatok jelzik a valóság végleges betörését a tudatba).

Eck olykor a balettől és a tánctól egészen távol eső mozgásszférákból, pl. a mindennapi élet naturalista-realista kereteiből is merít, s az ilyen anyagot aztán a táncosság különböző fokozataira stilizálja fel. Naturalista elemeket látunk például *Az iszonyat*

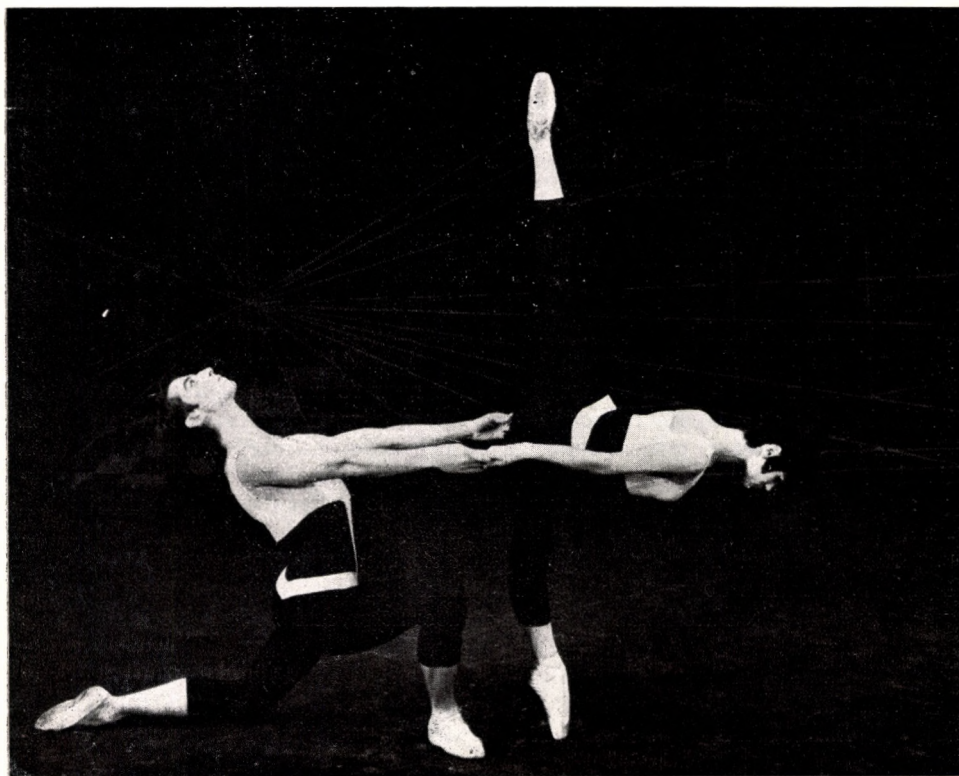
balladája csukaszürkéinek viaskodásában, az áldozat kínlódásában, a *Hiperbola* telefonos keretében, a *Lulu* egész cselekményének bonyolításában, a *Pokoljárás* fényképészhadában, stilizáltabbakat a *Mandarin* nagyvárosi jeleneteiben és táncosabbá formáltakat a *Változatok* járókelőinek mozgásában.

A Pécsi Balett merész kísérleti műhelyként alakult meg s mint ilyen joga és kötelessége volt járatlan utakra kirándulni, sok „újat és szokatlant” mérlegre tenni, vállalni és kockáztatni, mégha nem volt is mindehhez más eszköze, mint ugyanaz a test, amelyel az ember eddig is táncolt. De nézzük meg, mik ennek az „újat és szokatlant” mérlegelő koreográfiai nyelvezetnek a jellemzői!

A klasszikus balett dinamikája, légiessége, az eleváció, a folyamatos enchainement-ok mellé felveszi eszköztárába a statikát, a terre-à-terre-t, a pózt, a mozdulati szünetet, anélkül azonban, hogy az előbbieket kirekesztené nyelvéből. A „táncosság” fogalmát tehát nem tagadja, hanem átértelmezi, kiterjeszti a tartott, lassú, „szögletes”, tört mozdulatok körére, amilyeneket a szűken értelmezett balettesztétika nem tart fegyvertárában, de amilyeneknek a különben nehezen körvonalazható „modern vagy expresszionista” tánc adott színpadi polgárjogot. S aki ilyen jellegű mozdulatokat állít mondani-

15. Vivaldi: *Ballo concertante* (Fodor)

Vivaldi: *Ballo Concertante* (Fodor)



valója szolgálatába, az nem renegát, hanem egyszerűen szélesebbre feszíti kifejezőkészségének határait.

Sajátos jellemzőként említhetjük meg egyes művek mozdulatiságának és zeneiségének viszonyát. Eck gyakran nem követi a zenei dallamot és ritmust, hanem szándékosan vetít rá eltérő stílusú mozgásképleteket, ad ellentétes dallam- és időtagolást, mint például az *Etüdökben*, ami persze nem zárja ki, hogy máskor, mint például Haydn *Szimfóniájában* a zenei és a táncbéli klasszika összecsengjen. De a stílustalálkozás mellett itt sem másol, hanem rokonít, a tánc nem szolgálja a zenét, hanem annak partnereként rajzol vizualitásban. A klasszikus zene és különböző táncstílusok közötti viszonylatokkal Eck szívesen játszik, mint pl. az *Etüdök kében* második tételében, amelynek duettje az akadémikus tánc nyugodtságából kiindulva dzsesszes karikírozásban végződik. A stíluskontrasztok mellett Eck olykor a hangerő és a mozdulat-dinamika széles skálájának felső és alsó határait állítja szembe egymással: a Schubert-mise Glóriájának ujjongásig fokozott fortéi és a *Pokoljárás* Glóriájának a táncosság minimumáig tompított pianissimói mintegy lassan táruló szöveget nyitnak, amelynek felfelé szökő auditív szára és a valóság szintjére simuló vizuális alapvonala csak jelzi, de meg nem határozza a művön túli jövő dramaturgiai képletét.

A Pécsi Balett bemutatkozó éveiben talán a képiség jelentkezik a legerősebben mind a táncosok beállításában, mind a díszletben és jelmezben. A *Concerto a szivárvány színeire* emelkedő pózfrizének (3. kép), a *Pókháló* zöldes-szürke acélszövedékének oldalvilágítása (5. kép), az *Oly korban éltm.* . . szögletes zártsága (6. kép), a *Változatok* szórt utcaképe és a Couperin *Etüdök* nyitó csoportjai Eck erős képzőművészeti beállítottságáról, de egyben jelmeztervező munkatársának, Gombár Juditnak komoly színpadi szín- és formaérzékéről tanúskodnak. A díszletek gyakori többsíkúsága is hangsúlyozza a térbeli hatás szerepét. Az *Etüdökben* a kompozíció négy vízszintes síkot használ, ami lehetővé teszi a spirálvonalú mozgást, a *Pókhálóban* megjelenik a mozdulatilag hasznosított vertikális sík. Később a díszlet térhangsúlyozó funkcióját a fiatalok közül Fodor veszi át a *Ballo concertantéban*, Tóth pedig a *Cirkuszban*. Maga Eck azonban későbbi műveiben — az *Improvizáció és ária* után — a teret inkább mozdulatilag rajzolja, mint az *Etüdök kében* harmadik tételének nagy ívű emeléseiben vagy a *Szerenád* háttér csoportjaiban.

Eck a korai művekben erős eszközszimbolikát használ. A kötöttség, a cselekedni nem tudás, az akadályok jelképe, a háló, már a *Divertimentó*ban megjelenik, majd szerves funkciót kap a *Pókhálóban* és a *Hétköznapi requiemben*. A Dózsa-balettnben a rudak hol a munkát (kasza), hol a lázadást (faltörő kos), hol a harcot (lándzsák) jelzik. A fejdíszek a *Nyitányban* még csak dekoratív elemek, a *Bányászballadában* a tüzek jellemző tartozékai, míg Tóth *Mit takar a kalapod?*-jában a nagy és a kis kalapok dramaturgiai funkciót kapnak, a társadalmi rangot jelentik. A késői *Szerenádban* azonban a fejdíszek előzőnlík a színpadot és csak másodlagos, de nehéz dekorációként hatnak. A székek Ecknél az *Oly korban éltm* kizárólagos kellékei, olykor kízóeszközök, máskor nász-ágy, majd hivatali bútorzat és ismét vallatóeszköz, de egészen mások, mesetrónusok lesznek Szóllósy *Pantomimjában* és a *Fából faragott királyfi*ban, majd a társadalmi hovatartozás jelképei Tóth *Székekjében*. A *Pantomim* piros trikós lánya trombitával játszik, és ez ott van a *Concertó* kis mezítlábasának kezében is: titok ez, amit a gyermek ismer, a művész sejt, a lélek csodája, amit az ember keres, ami ott van előtte, benne, de nem látja meg.

A Pécsi Balett dramaturgiájában a szereplők a legtöbb esetben nem egyedi vagy tipizált emberek, hanem az eszmei mondanivaló szimbolikus megszemélyesítői. Az *iszonyat balladában* a lány nemcsak lány, hanem az Erény, a pozitív pólus, a csuka-



16. Schubert és exotikus folklór: *Pokoljárás* (Eck)

Schubert and exotic folklore: *Descent to Hell* (Eck)

szürkék nemcsak hóhérok, hanem a Gonosz, a negatív pólus jelképei. A *Pókhálóban* sem rovarok a pókok, hanem alternatívák, a „férfipók” pedig a választások elé állított Ember. Bartók *Concertójában* a „konkretizált” típusok sem konkrétumok, hanem az emberi társadalom sokarcúságának, vegyességének jelzői, a *Nyitány* kezdő balerinája sem egyszerűen a lépéseket ellesni igyekvő táncosnő, hanem a társadalmi akarnok jelképe, akárcsak Tóth kalaptalanjai. A *Parancs* pilótája is a megtisztuló, a lelkiismeretére találó és büntudatban magát elemésztő Embert láttatja. A *Bányászballada* bányászai, kőszene vagy földje, bármilyen konkrétan látszanak is, az ember kétkezi munkáját, a létfenntartást mint a munka célját és a természetet mint ellenséget ábrázolják. A színek szimbolikájában a művészi én, a lelkiismeret, az igazi emberi a vörös és a sárga közötti meleg színekben jelenik meg (a *Parancs* Lelkiismeretétől a miniatűrök piros trikós lányán keresztül a mandarin köntösének sárgájáig és az anya-Glória ruhájának meleg pirosáig).

A dramaturgia az utóbbi években a konkrétan cselekményes balettek felé tolódik, a mondanivaló realisztikusabb eszközökkel, egyediesítettebb személyekben, tárgyiasult szituációkban jut kifejezésre. Ennek első jelei mutatkoznak a *Don Juanban*, a *Luluban* és Tóth *Cirkuszában*, s e tendencia kap világos szerkezeti megfogalmazást a *Pokoljárás* (16. kép) eseménysorozatában (ellentétben a látomássorozattal), ahol a hivatástudat — szerelem — anyaság hármasságát már nem elvontan, szimbólumokban jelenik meg, hanem egyetlen konkrét személy mindennapi életében sűrűsödik össze. Sőt, a konfliktust előidéző tényezők is adott egyedek, az anyagi környezet is rendeltetésszerűen használt eszközökből áll (balettrúd, persely, székek, fényképezőgépek, pénz stb.), amelyeknek éppen ilyen minőségüknél fogva van dramaturgiai szerepük akár láthatóan, akár hallhatóan (pl. fékek csikorgása) vannak jelen. És ennek a konkrétságnak a víziókba

való áttetszése — mint a valóság tudati tükrözése — adja meg a látomássorozat dráma-bonyolító értelmét és létjogosultságát.

A Pécsi Balett repertoárjának legtöbb műve nem egy az egyhez tolmácsolja témáit, gondolati, eszmei mondanivalóját, hanem szimbolikusan, indikatív jelzésekkel. De akár megdöbbsent, akár gyönyörködtet vagy szórakoztat, mindig arra készíti a nézőt, hogy a felvetett problémákat maga is gondolja tovább; nem rágja a közönség szájába a mondanivalót, hanem gondolat sorokat, érzelmi feszültségeket indukál. Dramaturgiai kifejező eszközei tehát nem a részletek explikatív kifejtésén alapul, hanem a lényeg nagy vonalainak indikatív felvázolásán.

Ha most a 60-as évek elejének magyar balett-termését összevetjük a Pécsi Balett repertoárjával, megállapíthatjuk, hogy munkásságuk folytán miben gazdagodott a magyar balett koreográfiai arculata.

Tematikailag olyan kérdéskomplexumokat vittek színpadra, amelyek a korábbi magyar balettrepertoárban nem kerültek színre: gondolunk itt a háború- és fasizmus-ellenes balettekre, az ifjúsági témákra és a társadalmi szatírákra.

Ami a kifejezésformát illeti, meghonosították a balettszínpadon az expresszionista stílust és a dzsesszesen stilizált balettet, bevezették az ún. szimfónikus műfajt, annak hangulati és absztrakt válfaját és a korábban mindent elbeszélő és megmagyarázó, explikatív megjelenítés mellett polgárjogot szereztek a jelzéseken alapuló, a közönség fokozott értelmi aktivitására és együttműködésére számító, indikatív jellegű tolmácsolásnak.

Egy sok újat hozó együttes munkásságát és eredményeit, mint előljáróban mondtam, ilyen rövid áttekintés alapján nem lehet minden oldalról elemezni. Így hát nem szóltunk a Pécsi Balett és a mai magyar zeneszerzők igen termékeny együttműködéséről (Szokolay *Az iszonyat balladájának* és a *Vérnásznak* összefüggéseiről, hogy csak egy példát említsünk), az együttes tagjainak felkészültségéről, művészi fejlődésükről, a tv-filmekről és egyéb filmbetétekről, az együttes magyarországi bemutatóinak a hazai balettéletre gyakorolt hatásáról, budapesti és vidéki szerepléseik közönségtoborzó és nevelő jelentőségéről, a művek és a kritika viszonyáról, az együttes külföldi szerepléseiről, ezek visszhangjáról és az együttes helyéről a nemzetközi balettéletben, amik mind külön tanulmányt érdemelnének.

Budapest, 1968. május

A PÉCSI BALETT BEMUTATÓI 1961 ÉS 1968 KÖZÖTT

1961. január 3, Pécs
Szokolay: *Az iszonyat balladája* (Eck Imre)
Vujcsics: *Változatok egy találkozásra* (Eck Imre)
Hidas: *Concerto a szivárvány színeire* (Eck Imre)
1961. június 1, Pécs
Bartók: *Divertimento* (Eck Imre)
Ránki: *1514* (Eck Imre)
Maros: *Bányászballada* (Eck Imre)
1962. február 23, Pécs
Purcell—Székely: *Etüdök* (Eck Imre)
Gulyás: *Pókháló* (Eck Imre)
Szöllősy: *Oly korban éltem...* (Eck Imre)
Decsényi: *Képtelen történet* (Eck Imre)
1962. december 21, Pécs „Balett-est 1963”
Couperin—Székely: *Etüdök No. 2* (Eck Imre)
Maros: *Hétköznapi requiem* (Eck Imre)
Bukovy: *Parancs* (Eck Imre)
Rossini: *Nyitány* (Eck Imre)
1964. március 20, Pécs „Balett 1964”
Vivaldi: *Etüdök kéken* (Eck Imre)
Láng: *Hiperbola* (Eck Imre)
Szabó: *A pulóveres Daphnis és Chloé* (Fodor Antal)
Kincses: *Mit takar a kalapod?* (Tóth Sándor)
1964. július 25, Szeged, Szabadtéri Színpad
Bartók: *A fából faragott királyfi* (Eck Imre)
1965. január 22, Pécs „20 évesek”
Lendvay: *Eszmélés* (Eck Imre)
Szöllősy: *Pantomim* (Eck Imre)
Petrovics: *Passacaglia* (Eck Imre)
Kurtág: *Improvizáció és ária* (Eck Imre)
Beethoven: *Prometeusz* (Eck Imre)
1965. október 22, Pécs „Hódolat Bartók Bélának”
Bartók: *A fából faragott királyfi* (Eck Imre, felújítás)
Bartók: *Concerto* (Eck Imre)
Bartók: *A csodálatos mandarin* (Eck Imre)

1966. május 24, Budapest, Madách Színház
Láng: *Monódia* (Eck Imre)
1966. május 27, Budapest, Madách Színház
Gonda: *Székek* (Tóth Sándor)
Vivaldi: *Ballo concertante* (Fodor Antal)
Ránki: *Cirkusz* (Tóth Sándor)
1966. július 26, Budapest, Margitszigeti Szabadtéri Színpad
Gluck—Székely: *Don Juan* (Eck Imre)
1966. október 14, Pécs
Strauss—Székely: *Körhinta* (Fodor Antal)
1967. május 26, Bécs, Theater an der Wien
Marcs: *Cinque Studi* (Eck Imre)
1967. július 22, Budapest, Margitszigeti Szabadtéri Színpad
Haydn: *Szimfónia* (Eck Imre)
Brahms: *Szerenád* (Eck Imre)
Berg: *Lulu* (Eck Imre)
1968. április 10, Pécs
Schubert és exotikus folklór Székely válogatásában: *Pokoljárás* (Eck Imre)
1968. május 25, Operaház (magyarországi bemutató)
Maros: *Cinque Studi* (Eck Imre)

SUMMARY

BALLET SOPIANAE A CHOREOGRAPHIC ANALYSIS

by Dr. G. P. Dienes

The Hungarian company, Balett Sopianae, the ensemble of the National Theatre of Pécs (town in South Hungary) was founded in 1960 under the leadership of its chief choreographer, Imre Eck, then 30. After several attempts at creating ballet centres in the country other than Budapest, the material and personal conditions seemed to have ripened by that time: the freer artistic atmosphere permitted bolder initiatives, the Pécs Theatre offered the institutional frame, a group of highly qualified dancers (trained in classical ballet in the State Ballet Institute, Budapest) was organized whose members were young enough (teenager graduates) to undertake pioneer work, and there was a talented, enterprising choreographer with a suggestive personality to give them a programme and courage to embark on paths untrodden in Hungary.

Between 1961 and 1968 Imre Eck created 32 ballets and trained two young choreographers in his group who have also contributed to the repertoire by three ballets each. In the first two years the combined efforts of Eck and his group resulted in fourteen one-act ballets (all by Eck), a rich and variegated crop distinctly revealing the artistic endeavours of the young company in collaboration with the best exponents of the young generation of Hungarian composers. 1964 was the year when Sándor Tóth and Antal Fodor, trained in this creative workshop, presented their first works; in 1965 Eck started his series of miniatures and honoured the memory of Béla Bartók by creating a triple bill, including the *Miraculous Mandarin*. Eck's first three-act ballet (*Don Juan*) was shown in 1966 and his second (*Descent to Hell*) in 1968.

The repertoire of Ballet Sopianae covers a wide range of subjects; the tragedies of war and fascism contrasting with humaneness and purity (*Ballad of Horror, I lived in Those Days, As Commanded*), youth facing the necessity of choosing between alternatives and making decisions at an early age (*Variations on an Encounter, Spider's Web, Hyperbola*), the conflicts between Good and Evil expressed either in symbols (e.g. *Concerto to the Rainbow*) or in historic subjects (*Peasant Revolt in 1514, Recovery*), the struggle of Man with Nature (*Miners' Ballad, Everyday Requiem*). The symphonic ballets created in the workshop are conceived at various levels of abstraction (*Etudes in Blue, Ballo Concertante, Symphony* etc), the satirical ballets poke fun at social absurdities (*Overture, Lulu, Circus, What is under Your Hat?, Chairs* etc.), the series of miniatures are glimpses into the artistic life of the workshop (*Pantomime, Passacaglia, Improvization and Aria, Monody, Cinque Studi*). The greatest and most impressive work of Eck is Bartók's *Miraculous Mandarin*, the choreographer's credo. His last full-evening ballet, *Descent to Hell* runs in parallels, — the full-blooded life of a prima ballerina facing the conflict of motherhood and artistic vocation and the visions of her past and present through her subconscious self.

Eck endeavours to mould his choreographic idiom to suit the message of the artist. Firmly relying on classical technique, he makes excursions into the static world of postures, his works have a strong pictorial quality, he toys by contrasting dancing with music, the instruments and colours he uses reveal a system of symbols, his vocabulary extends to acrobatics, jazz and pantomime. His ballets have a definite tendency to being rather indicative than explicative, more symbolic than concrete, although in the last years he has turned to concrete plots and individualized casts and objective situations.

The Ballet Sopianae has turned a new leaf in the history of Hungarian ballet by presenting up-to-date subjects in a novel form and enriching thereby the vocabulary of the genre.



A SZOVJET BALETTPEDAGÓGIA HATÁSA A MAGYAR TÁNCMŰVÉSZKÉPZÉSRE

L. Merényi Zsuzsa

Az „orosz iskola”

A szovjet balettpedagógia szerves része az immár 230 éves orosz táncművészképzésnek. A Szovjetunióban ma minden köztársaságnak van táncosokat képző iskolája. A balettművészet a XVII. század közepén Oroszországból indult el, közelebből Szentpétervárról, az akkori fővárosból. Az elmúlt 50 évben a központi szerepet Moszkva vette át anélkül, hogy a leningrádi iskola veszített volna szakmai jelentőségéből. Ha „szovjet balettpedagógiáról” beszélünk, Moszkvára és Leningrádra gondolunk, mert a Szovjetunió területén másutt működő iskolák legjobb tanerei is ebben a két iskolában szerezték meg szakmai képesítésüket, ennek a két iskolának a tradícióit terjesztették el, és gyümölcsöztették a köztársasági táncosképző intézményekben.

Az orosz cári balettiskola (eredetileg „színházi iskola”) munkáját teljes pontossággal nem ismerjük. Rendelkezésünkre áll Boriszoglebszkij 1938-ban megjelent műve¹ amely dokumentumok alapján ismerteti a 200 éves leningrádi iskola történetét, de nem közöl részleteket a balettképzés tartalmi kérdéseiről. Az orosz cári balettegyüttes több művésze hagyta ránk emlékezeit (Ksesinszkaja, Mariusz Petipa, Fokin, A. Ja. Vaganova és sokan mások), de ezek en kevés, és sokszor egymásnak ellentmondó részleteket olvashatunk a korabeli tanítási módszerekről. Gyermekkori emlékek elevenednek meg ezekben az írásokban egy-egy balettmester portréja, szokásai, szólásmondásai, de nem a tanítás módjának teljes képe.

Egybevetve mindazt, amit az orosz cári balettiskola módszeréről tudunk, néhány olyan kérdést szeretnénk kiemelni, amelyek a későbbiekben befolyásolhatták a szovjet klasszikus balett metodikájának alakulását:

1. Az 1738-ban alapított színházi iskolában négy tanszak működött: zene, ének, tánc és színészképző tanszak. Az alapfokú tanulmányok elvégzése után döntött a tanári kar arról, hogy a növendékek közül kiből nevelnek operaénekesnőt, kiből táncosnőt, és kiből lesz színész, vagy hangszeres muzsik. Az iskola megszületésekor tehát már szoros együttműködésben dolgoztak a testvérművészetek tanárai. Látszólag ez pusztán szervezeti kérdés, de valójában művészeti irányvonalként húzódik végig a cári iskola egész történetén. Az orosz táncosok jól muzsikáltak, színészi képességeikkel, képzőművészeti érdeklődésükkel az európai táncosok színvonala fölött álltak.

2. A szakmai képzés már a kezdet kezdetén is 8–9 évig tartott és az iskolában általános közművelődési tárgyakat is tanítottak. Tehát a cári balettiskola más művészekhez hasonló műveltségi szintet biztosított a táncművészek számára és ezzel biztosította a művészetszocializációban nekik is kijáró méltó társadalmi pozíciót.

3. Az orosz cári balettiskolában századunk elejéig a francia iskola volt az uralkodó. Az első balettmester Jean Baptist Landé is francia volt, és azóta 1917-ig sohasem ma-

¹ M. Boriszoglebszkij: *Materialü po isztorii russzkovo baleta. Prosloe Leningradszkovo Goszudarsztvennogo Horeograficseszkogo Ucsilisca 1738–1938.* I–II. kötet. 1938.

radt az iskola külföldi balettmester nélkül. Ezek rövidebb-hosszabb ideig tanítottak Szentpétervárott és Moszkvában, magukkal hozták a nyugateurópai balettkultúra tradíciót és az adott kor új vívmányait. Landét Calzevaro, majd Canziani követte (XVIII. század); 1801-től 1811-ig, és 1815-től 1832-ig Didelot vezette az orosz táncosképzést. Az ő keze alatt tanítottak olyan tehetséges orosz pedagógusok is, mint Valberg. Távozásával a szakmai képzés színvonala átmenetileg visszaesik (Titus, Blache idején), majd Frederic Valette Malavergne személyében kiváló pedagógus kerül az iskola balettmesteri kara élére. A század közepétől tanít Pétervárott Jean Petipa és Jules Perrot, majd az orosz iskola fénykorát Mariusz Petipa és Johanson (Bournonville tanítványa) idejében éri el (1860–1903). Johanson osztályaiból kerülnek ki azok a kiváló orosz pedagógusok, akik átveszik a stafétabotot a külföldi balettmesterektől: Gerdt, Legat, Vaganova és mások. Az utolsó külföldi mester az olasz Cecchetti volt, aki munkájával mély benyomást gyakorolt Vaganovára, a szovjet balettiskola hírneves megalapozójára. Mivel magyarázható mégis, hogy francia és olasz mesterek vezetésével egy sajátosan „orosz” iskola jött létre?

4. A felvetett kérdésre az orosz iskola legszembevetőbb sajátossága adja meg a választ: az orosz táncstílus. Ebből a szempontból kell elsősorban megemlítenünk, hogy a jobbágyság felszabadításág a növendékek zöme vidékről „megvásárolt” jobbgyermekkekből állt, akik magukkal hozták az iskolába az orosz néptánc stílusjegyeit: a női tánc lírai telítettségét, a férfias virtust és az elementáris muzikalitást. A XIX. század végén is még elevenen élt az orosz néptánc a közéletben. Közhasználatú tánc volt. Így az iskolában az orosz „tánc-kantiléna” észrevétlenül egybeolvadt a francia táncstílussal.

Orosz líra, tágmozgású kantiléna — francia kecsesség, kifinomultság és fürgeség — végül az energikus, virtuóz olasz technika előadási stílusa adja meg az orosz iskola képletét. Úgy tetszik azonban, hogy ezek az alkotó elemek csak Mariusz Petipa működése során olvadtak szerves egységbe.

A sajátos orosz táncstílusra utal egy 1861-ben megjelent kritika, melyet Pierro Angelo Fiorentino írt a Párizsban vendégszereplő Maria Szurovcsikova Petipa orosz táncosnőről: „Nem a francia iskola klasszikus effektusait követi, nem idézi az olaszok büszke előadásmódját és gazdag fantáziáját, nem jellemző reá a spanyolos szenvedélyesség. Bájosan szeszélyes, felelőtlenül, szinte bolondozva repked a színpadon, majd egyszerűen átvezet minket a szívbemarkolóan kecses melankóliáig.”

Mariusz Petipa, aki 50 évig volt a pétervári cári balett vezető koreográfusa, balettjeiben egységes koncepcióba foglalta elődei technikai és stílári vívmányait, de az általa magasra becsült orosz tánc tehetségek sajátos előadói stílusától sem volt független. A vendégként érkezett koreográfus élete végéig az orosz művészet légkörében élt és dolgozott — ahogy ezt az oroszok mondani szokták: „Petipa francia, orosz talajon”. Petipa munkája során alakult ki az iskolában az egységes és minden mozgáselemet magában foglaló francia terminológia is, és az egyes mozdulatok a balettjeiben betöltött szerepük szerint nyertek értelmezést. Táncai a klasszikus kombinációk mintaképeivé váltak, és részleteik, egy-egy jellegzetes 8 vagy 16 ütemes táncperiódus, etüd gyanánt vonult be a balett-termekbe.

Petipa koreográfiai azonban csak kiinduló pont lehetett az egységes iskola kialakításához, de nem maga „az” iskola. Fokin, Vaganova és mások visszaemlékezései alapján arra kell következtetnünk, hogy a század 90-es éveiben az iskola nem általánosan megvitatott és elfogadott tanterv alapján dolgozott, módszerek dolgában pedig élesen kirajzolódó különbségekre találunk utalásokat. Így ír erről A. Ja. Vaganova² „Az iskola

² *A klasszikus tánc alapjai*, Bp. 1951. 5. oldal.

tanári karának többsége és az egész társulat is a francia iskola hagyományait követte, amely akkoriban (a 90-es évekről van szó) már a hanyatlás jeleit mutatta: hanyag pózok, élettelen karok, lógó könyök, a virtuóz lépések gyenge kivitelezése voltak rá jellemzők. Ugyanekkor Cecchetti — az olasz táncstílus tipikus képviselője — tanítási módszerében minden póz energikusan és dinamikusan jelent meg, a karok feszítetten nyújtottak, vagy élesen hajlítottak voltak, ami a táncnak sajátos, világosan érthető kifejezést adott. A táncstílusoknak ez a különbsége felkeltette figyelmemet és gondolkodásra késztetett”.

Az orosz iskolában a tanítás ösztönösen átvett és ösztönösen alkalmazott tradíciók átadásán alapult. A visszaemlékezésekből az is kiderül, hogy a mesterek az órákon rámutattak ugyan a növendék hibáira, de a javítás hogyanjához vajmi kevés segítséget adtak. Természetesen ilyen körülmények között csak a legtehetségesebbek érvényesülhettek. A kartáncosok és szólisták szakmai tudása között jóval nagyobb volt a differencia, mint napjainkban, amikor az iskolát elvégzett növendékek között csak elenyészően kicsi a különbség a technikai felkészültség terén, és szólista abból lesz, akit művészi egyénisége, szorgalma és kitartása emel társai fölé.

A szovjet balettpedagógia alapelvei

Ha pedagógusi szakköreinkben szóba kerül a szovjet balettpedagógia, mindenki azonnal az ún. „Vaganova rendszer”-re gondol, a klasszikus balett-tanítás „tankönyvére”, a tanítási formákra bontott iskolára. Vaganova. . . és formák. . . Ezek a fogalmak művészettől távolálló, papírizú színben tüntetik fel a szovjet táncművészképzést, holott az, amit Vaganova fogalmazott meg és tudatosított a reá jellemző logikával, egész pedagógus-generációk munkáját öleli fel, az orosz pedagógusok ideáljait foglalja magában. Amit ezek a bizonyos „formák” meghatározott didaktikai rendbe sorolnak, azok lépések, ugrások, forgások, amelyek már több száz éve léteznek.

A szovjet metodika újdonságának lényege nem a „mit tanítsunk”, hanem a „hogyan tanítsunk” kérdésében rejlik. A kiindulópont tehát a módszer, és amit „rendszer”-nek nevezünk, ennek a módszernek a függvénye.

E módszer alapelvei szoros összefüggésben vannak a balettművészetben végbement forradalmi változásokkal. Az új kor szele először Csajkovszkij balettjeivel, Petipa és Lev Ivanov legjobb koreográfiáival érinti a cári színpadot. Itt jelenik meg hagyományos klasszikus formában az emócionált tánc eszméje. Koreográfiáikban a klasszikus mozdulatok nem öncélúak, hanem karakterizálnak, hatyút, hópelyhet, Odiliát, Odette-t. A tánc csak akkor hathat emócionáltnak, ha az egész test mozgása a kifejezést szolgálja. Fokin már ebben a szellemben nevelkedik és tovább lép ezen a megkezdett úton, amennyiben témáinak megfelelően átformálja a hagyományos lépéselemeket. Nem maradt hatástalan Isadora Duncan vendégszereplése sem; bár a balett-táncosok elismerését nem váltotta ki, az orosz balettet mégis az expresszivitás fokozására készítette, már csak azért is, hogy bebizonyítsák: a balett is tud kifejező lenni. Ilyen előzmények után éri a balettet, mint „feudális intézményt” a forradalom első éveiben a megsemmisítéssel fenyegető álforradalmi támadás. A körülmények A. J. Vaganovát és társait határozott állásfoglalásra készítették a klasszikus balett ügye, az orosz balettkola ügye mellett, és ezek a körülmények inspirálták a pedagógia reformját is. A reform lényegét a következőkben foglalhatjuk össze:

1. Az eszmény a kifejező tánc — a koordinált mozgás.

Vaganova és munkatársai a kifejező tánc ideálját állították szembe a „lélektelen gimnasztikával” (ahogyan Vaganova gyakorta jellemezte metodika-óráikon a hagyományos francia exercise-t). Ezért figyelmét elsősorban a kar, fej és felsőtest mozgásának szentelte. Megkereste a kar, fej és felsőtest mozdulatait, amelyek lehetővé teszik a lábmunkától való függetlenítést éppúgy, mint a lábmunkával való tökéletes egybehangolást, a zenével egybevágó pregnáns és kifejező táncos „dallamvezetést”. Másképpen úgy is mondhatnám: művészi funkciót adott a karoknak és velük összefüggésben a fejnek és felső testnek. Ehhez a munkához az egyes lépések pontos plasztikai, ritmikai és dinamikai elemzésére volt szükség. A felsőtest szabadabb mozgása váratlan egyensúlyi problémákat vetett fel, amelyek megoldása érdekében Vaganova anatómiai tanulmányokat folytatott. Ezek a tanulmányok az egyensúlyi kérdések mellett az ugrástechnika alapvető törvényszerűségeit is tudatosították. Minden, ami eddig csak ösztönösen átvett örökség volt, tudományos talajt kapott, a klasszikus tánc feltárta belső törvényszerűségeit. A törvényszerűségek ismerete kényszerítően követelte a tanítás módszerének tudatos rendszerezését. (Meg kell itt jegyezni, hogy Vaganovát elsősorban a törvényszerűségek felismerése és az átadás módszere izgatta, a „rendszerezés” feladatait fiatalabb munkatársaira bízta.)

2. A kar és lábmunka egyenrangú.

Eltérően az addigi gyakorlattól, a szovjet balett-tanításban a kar és lábmunka egyenrangú. A lábmozdulat elsajátításával egyidejűen tanítandók a karkíséret, a fej és felsőtest mozdulatai. Minden klasszikus mozdulatnak, lépésnek alapjellegzetessége mellett azonban számtalan térbeli és ritmikai variánsa van, melyeknek színpadi és izomzati szempontból legfontosabbjait a tanulmányok során végig kell „skalázni” a kar, fej és felsőtest megfelelő mozdulataival. Ez az alapvonás az, amely mint oktatási módszer vitathatatlan elsőbbséget biztosít a szovjet iskolának. A világot tulajdonképpen nem annyira a szovjet táncosok „bravúrijai” lepték meg, hanem a tökéletes koordináció eszközével elért mozdulatharmónia, a „dallamos tánc”, melyben, mint egy zenekarban, a felsőtest—fej—kar a primhegedűs szerepét tölti be. A balettzene megjelenítésében pedig a ritmikusság mellett a mozdulatokban is felragyog a dallam.

3. Űt a lassútól a gyors tempóig, legatótól staccatóig.

A szovjet balettpedagógiában tudatosodott az az alapvető igazság, hogy a táncos csak a lassú tempóban beidegzett mozdulatot képes gyors tempóig fokozni. Az izmok fejlesztésének útja pedig a lassú, legato mozgás. Sérülések elkerülésének is ez a legmegbízhatóbb módja. Ezért van az, hogy Vaganova módszerében még az egyébként staccato jellegű mozdulatok is (pl. frappé) először lassú legatóban szerepelnek, majd fokozatosan nyerik el valóságos jellegüket. Ennek az alapelvnek a következetes végigviteléhez meg kellett állapítani a tanítási tempókat, a plasztikai tagolásokat és ritmikai beosztásokat, mégpedig nem nagy általánosságban, hanem minden egyes mozdulat esetében, mert csak így volt biztosítható a tananyag fokozatos, logikusan felépített évfolyamonkénti beosztása.

4. Űt az egyszerű feladattól az összetett feladatig.

Mint ahogyan egy lépésen belül meghatározódtak a nehézségi fokozatok, a szovjet módszerben kiterjed ez az alapelv a lépéselemek összekapcsolására is. Csak olyan lépések állíthatók össze tanulókombinációvá, melyeket a növendékek részleteiben elsajátí-

tottak. A kombinációkat a balettmesternek nem koreográfiai elképzelésből kiindulva kell összeállítania, hanem kizárólag pedagógiai célzattal. A Vaganova által vezetett balettmesterképző államvizsga tételeiben harmadik kérdésként szereplő kombinációs feladatok világosan érzékeltetik azokat az igényeket, amelyeket a szovjet pedagógustól elvártak. Pl.: „Kis adagio a VI. évfolyam számára a plié-relevé alkalmazására”, vagy „Tombék alkalmazása az adagióban, az V–VI., végül a VII. évfolyam számára” stb.

5. Évfolyam-követelmény.

A szovjet iskola egyenlő követelményeket állított fel az azonos évfolyamban tanulókkal szemben. A mérce az alsó és középső évfolyamokban az átlagképességre épít, míg a felső 3 évfolyamban a pedagógusnak jogában áll, sőt kötelessége figyelembe venni a növendékek egyéni képességeit. Ennek az elvnek a következetes végrehajtása biztosította a Szovjetunióban a kitűnő kartancos-utánpótlást, de egyben elősegítette a szólisztikus adottságú tehetségek kibontakozását is. Mivel mindkét vezető iskolában nagy a növendéklétszám, párhuzamos évfolyamok is működnek. Így nemegyszer fordult elő, hogy az évfolyamok összetételét átcsoportosítással megváltoztatták az eredményesebb munka érdekében.

6. Nagy- és kistechnika

A szovjet balettben az orosz baletthez képest lényegesen megnőtt a férfitáncosok szerepe. A nemzeti és forradalmi tematika a decens és elegáns hercegi szerepkör mellett a vezető táncostól elvárta az erőteljes, férfias, patetikusan fellépő hős megjelenítését is. Vaganova mellett a férfitáncosképzést reformáló pedagógusok (Taraszov, Messzerer, Puskin) sokban járultak hozzá a jellegzetesen tág szárnyalású allegro kialakításához. De a női tánc is aktívabbá, szélesebb dimenziójúvá vált. Módosult ezáltal a francia balett hagyományos plié alkalmazási módszere. Lassult és mélyült a plié a nagy ugrások érdekében. A nagy és tág mozdulatok mellett azonban (már a klasszikus Petipa-repertoár miatt is) a kistechnika sem sikkadt el, de tudatosan differenciálódott a tananyagban a fürge, aprólékos lépések és a nagy széles ugrások, forgások csoportja.

7. A tanítás ökonómiája

A klasszikus balett törvényeinek tudatosításával a szovjet iskola egyik alapelvévé vált az órák gazdaságos, maximális kihasználásának szempontja. Vaganova nem ismert el semmiféle öncélúságot. A pedagógusnak tudnia kell, hogy a gyakorlatokat milyen technikai és művészi cél érdekében állítja össze. Metodikai óráin, valahányszor valaki a hallgatók közül egy tetszetős, de egyébként nem célszerű kombinációt mutatott be, Vaganova azonnal rácsapott: „No jól van, csinos kis gyakorlat, persze így is lehet csináltatni. Egyáltalán: mindent lehet csinálni, de nem ez a lényeg. A lényeg az, hogy mi célból csináltatjuk a növendékkel. Mert nem azt kell tanítani, amit *lehet*, hanem kizárólagosan azt, amit *kell*.” A klasszikus balettben minden mozdulatnak számtalan formája létezik. Vaganova ezek közül azokat emelte ki az iskola számára, melyek legcélszerűbben alapozzák meg a növendék tudását és lehetővé teszik számára, hogy majd a színpadon a koreográfusok elképzeléseit biztonsággal meg tudja valósítani. Minden órán, minden izomnak meg kell kapnia a maga „táplálékát”, és egyidejűen a programban szereplő tananyag fokozatosan továbbfejlesztendő, felesleges díszítések és kitérők nélkül. Vaganova ellenezte az egyes gyakorlatok túlzott ismétlését, a görcsösséget és gimnasztikus jelleget eredményező túlméretezett adagolásokat. Tapasztalatai alapján megállapította az egyes gyakorlatok legcélszerűbb tartamát is. A mechanikus ismétlést és kimerítő adagolást a tudatosításnak és eredményes hibajavítási módszernek kell helyettesítenie.

A szovjet balettpedagógia a forradalom óta kiállta a próbát. Bizonyítják ezt a kiváló balettegyüttesek és a nagyszámú szólista gárda.

Vaganova művészetpedagógiai ideáljai tökéletes összhangban voltak korának színpadi törekvéseivel. Munkatársai és növendékei a tőle kapott örökséget fejlesztik tovább és éppen az ő szellemében járnak el, ha éberen figyelik a mai balettszínpad új törekvéseit. Vaganova nem győzte eleget hangsúlyozni, hogy a pedagógusnak önállóan és mindig a haladás szellemében kell gondolkoznia, hogy az iskolának nem szabad megmerevednie és elmaradni a kor követelményeitől, *de klasszikusnak kell maradnia a balett-táncoképzés legnemesebb értelmében*. „Egy modorosságok nélkül, helyesen iskolázott klasszikus táncos minden stílus tolmácsolására képes” mondotta és alátámasztásul a Kirov együttes akkori repertoárjából hozott példát, amelyben a legkülönbözőbb nemzeti karakterű táncokat stilszerű tolmácsolásban tudták előadni az elképzeléseinek megfelelően iskolázott táncosok.

A magyar iskola kapcsolatai az orosz-szovjet balettiskolával

Az orosz iskolával való kapcsolatunk visszanyúlik Nádasi Ferenc mester Szentpétervárott töltött éveire, mely idő egybeesik Cecchetti ottani működésével. Nádasi mester ekkor az olasz — francia iskola sajátos orosz áttételével ismerkedhetett meg. Rajta kívül a magyar iskola jelenlegi tanárai közül Nádasi Ferencnének és Lőrinc Györgynek volt alkalmuk franciaországi működése idején, a 20—30-as években megismerkedni orosz balettmesterek munkájával.

A szovjet metódus 1950-től kezdve jutott el hozzánk. Ekkor K. Armasevszkaja és V. Vajnonen ismertette meg a balettmesterekkel a szovjet klasszikus balettprogram első három évfolyamának anyagát. Ezt a munkát azután magam folytattam Vaganova, Kosztrovickaja és Puskin leningrádi balettmestereknél végzett tanulmányaim alapján. A későbbiekben a jelenleg aktív balettmestereink mindegyike szorosabb kapcsolatba került a szovjet tanítási módszerrel. Barkóczy Sándor 7 évig tanult Leningrádban, illetve Moszkvában, huzamosabb időt töltött kint Nádasi mester és Bartos Irén. Alkalmuk volt a helyszínen tanulmányozni a szovjet iskolák munkáját Hidas Hedvig és Lőrinc György mestereknek is. Olga Lepesinszkaja 3 éves magyarországi oktatómunkájában aktívan vett részt Éhn Éva és Mák Magda, nemcsak mint az Operaház művészei, hanem mint az iskola tanárai. Lepesinszkaja művésznő mellett még számos szovjet pedagógus látogatta meg iskolánkat, és tapasztalataik alapján értékes eszmecserét folytattunk.

Fentiek mellett fontos szerepet tulajdonítunk annak, hogy repertoárunk felöleli az orosz-szovjet ballettről ívészet kiemelkedőbb alkotásait, és így az a klasszikus formanyelv és előadásmód, amelyet a szovjet iskolák programja magába foglal, élő színpadi formában áll előttünk. Az operaházi repertoár nagy része lehetőséget ad az iskola eredményeinek reális értékelésére és napról napra meghatározott igényt is támaszt az iskolával szemben.

Joggal valljuk tehát, hogy a magyar balettpedagógiára az elmúlt 17 évben elsősorban a szovjet balettiskola hatott.

Azoknak az eredményeknek a sorából, melyeket a szovjet balettpedagógiával való szoros kapcsolatunk jegyében értünk el, mint legdöntőbb tény az Állami Balett Intézet 1950-ben történt megnyitását kell kiemelnünk. Az Intézet felépítése lényegében megfelel a hasonló szovjet intézményeknek, ha néhány részletében és különösen anyagi és személyi ellátottságban el is tér ezektől.

Amikor 1950-ben Vajnonen vendégkoreográfus az első szovjet balett betanítására vállalkozott Operaházunkban, azt kellett tapasztalnia, hogy egy sor kiváló szólista áll

rendelkezésre (Kovács Nóra, Csinády Dóra, Pásztor Vera, Lakatos Gabriella, Kun Zsuzsa, Fülöp Viktor és Rab István), ugyanakkor azonban kislétszámú és elégtelen képzettségű a balettkar, annak ellenére, hogy Nádas mester személyében kiváló, európai szintű pedagógus állt a táncművészképzés szolgálatában. Ez az ellentmondás természetes következménye volt az 1936–1950-ig terjedő évek képzési körülményeinek. Nádas mesternek ugyanis nem állt módjában országos tehetséggutató végzése. Így nem alakíthatta ki a férfi és női táncosok létszámának ideális arányát, sem iskolájában, sem az Operaházban. Arra sem volt lehetősége, hogy az előmenetelnek megfelelő évfolyambeosztást megvalósítsa és egy-egy növendékét 9 éven át fokozatosan képezhesse ki. Pedagógiai tudásának és tehetségének eredményeit ilyen körülmények között csak azok a kimagasló tehetségek tanúsíthatták, akik a stúdió jellegű oktatásban is ki tudtak bontakozni. Míg más művészeti ágakban Magyarországon mindenki felsőfokú képzésben részesült, addig a táncművészek általános műveltségéről nem történt gondoskodás. Ez számukra hátrányos pozíciót jelentett a magyar művészvilágban — és az ebből származó társadalmi előítéletekkel még napjainkban is találkozhatunk.

Egy állami táncművészképző iskola tervét ugyan már előzetesen elkészítették a hazai szakemberek, de megvalósítását csak Vajnonen támogatása révén sikerült elérni, aki mint a színpadi igények szószólója sürgette az iskola megnyitását.

A szovjet iskola 200 évre visszanyúló tapasztalatait az újonnan létrejött Állami Balett Intézetnek igen rövid idő alatt kellett átvennie ahhoz, hogy az 50-es évek repertoárjához megfelelő táncművészeket képezhesen. A betanításra kerülő klasszikus művek mögött a Szovjetunióban egy 200 éves fejlődési folyamat állt, több pedagógus-generáció munkája és tudása. A mi iskolánk egy minden részletében kidolgozott szervezeti formával indult és programjához rendelkezésre állt a szovjet balettmetódika 9 éves tanulmányi időre felosztott anyaga, de a Nádas házaspáron kívül senki sem rendelkezett elegendő tanítási tapasztalattal. Különböző volt a tanárok előképzettsége is, tehát hiányzott az a közös tradíció, amely a leningrádi és moszkvai iskolákat jellemzi, ahol azok a mesterek, akik ma tanítanak, ugyanazt az iskolát végezték el mint a táncosok. Tradíciókat utólag, visszamenően megteremteni nem lehet, és aki a magyar iskola eredményeinek mérlegelésekor számításán kívül hagyja ezt a körülményt, aligha tudja szakszerűen megítélni eredményeinket.

Négy év munkájával, tehát páratlanul rövid idő alatt, sikerült létrehozni a magyar iskola egységes programját és megállapodni az egységes tanítási módszerben. A közös tradíciók hiányát a tananyag ismételt tudatosításával, írásba foglalásával és az állandó együttműködéssel hidaltuk át. Nádas mester tapasztalatai ebben a kollektív munkában rendkívül hasznos segítségnek bizonyultak. A szovjet klasszikus balettanyagban szereplő gyakorlatok, lépések és ugrások természetesen nem jelentettek újdonságot, hiszen — mint már kifejtettem — Vaganova nem kreált új lépéseket, hanem metodikát alkotott legcélszerűbb és legművészeibb megtanításukra. Ami itt számunkra lényeges volt, a tananyag didaktikus felépítése, mindannyiunknak komoly tudatosítási feladatot jelentett. Ahogy a gyakorlati tanítási munkánkban szaporodtak tapasztalataink, úgy merültek és merülnek fel ma is újabb és újabb metodikai problémák, amelyek indokolják az állandó közös munkát. E célból működik az Állami Balett Intézetben már 17 év óta a klasszikus balett munkaközössége, amely mindig azokkal a problémákkal foglalkozik, amelyek az oktatásunkban megmutatkozó nehézségekből vagy hiányosságokból fakadnak. Erre az együttműködésre, amit annak idején a szovjet metodikával való gyors megismerkedés hozott létre, joggal vagyunk büszkék és féltve őrizzük — hiszen nem-egyszer volt alkalmunk tapasztalni külföldi iskolákat járva, hogy a balettmesterek együttműködése mennyire alapvető kérdés a balettkiskolában.

A munkaközösség egy teljes évet szentelt a karmozdulatok ismételt tisztázásának és a gyakorlatok évfolyamonkénti maximális tempója megállapításának. Valahányszor szovjet pedagógus látogatta meg iskolánkat, megvitattuk észrevételeit és javaslatait.

Iskolánk sok vonásban el is tér a szovjet iskoláktól. Ezért szükség volt néhány kérdés ismételt megvizsgálására. Például a mi növendékeinktől, de pedagógusainktól is távolabb áll az orosz táncstílusra jellemző kantiléna. Ez a legato gyakorlatok végrehajtásában nyilvánul meg. Mivel azonban a legato nemcsak a stílust befolyásolja, hanem a klasszikus baletthez szükséges erős izomzat fejlesztésének legmegfelelőbb módszere, nem hagyható figyelmen kívül még akkor sem, ha növendékeink vérmérsékletének kevésbé felel is meg. Ugyancsak megfelelően módszeres megoldást kellett találnunk a tágság fokozottabb fejlesztésére. Vaganova a női tánc metodikájában hatorozottan elnevezte a külön tágító gyakorlatokat. Mi viszont azt tapasztaltuk, hogy a fiú növendékeknek ezekre szükségük van.

Saját tapasztalataink azt is mutatták, hogy a Vaganova módszer igen óvatosan bánt a forgás kérdésével. A lassú kezdeti tempók elbátortalanították növendékeinket. Hosszas kísérletezések után Nádasi mester módszereit érvényesítettük e téren az utóbbi néhány évben. Tudomásunk szerint a Szovjetunióban is meggyorsították a tourok tanítását, elsősorban a francia és angol vendégművészek szerepléseinek hatására. A probléma azonban még mindig nincs teljesen megoldva. Minden jel arra mutat, hogy a mozgékonyabb felsőtesttel és karral dolgozó orosz klasszikus tánc megnehezíti a forgástechnika elsajátítását, amelyhez statikusan tartott gerincoszlop szükséges.

Iskolánk sajátosságához tartozik az a körülmény is, hogy a fiúkat és leányokat együtt tanítjuk. Ennek a módszernek nálunk hagyományai vannak és valóban pozitívan hat a fiúnövendékek plasztikai fejlődésére. Ugyanakkor azonban időzavart is okoz mert kevesebb időt tudunk szentelni a spicctáncnak. Ehhez járul még mint súlyosbító körülmény az alacsony évfolyamok viszonylag nagy létszáma, amin terem és pedagógus hiányában egyelőre nem tudunk változtatni.

A szovjet balettnövendékeknek 10 iskolai osztályt kell elvégezniök, a mi növendékeink művészi tanulmányaik mellett gimnáziumot is végeznek, sőt magasabb fokú továbbképzésben részesülnek az érettségi letétele után mindazok, akik az érettségivel egy időben még nem fejezték be szakmai tanulmányaikat. Nekünk ezért nem áll módunkban a felső három évfolyam szakmai óráinak számát emelni, mint ahogyan ez a szovjet iskolákban lehetséges. Ez az oka annak, hogy nem tudjuk követni a moszkvai iskola példáját, amely most tér át a 8 éves kiképzési időre. Bevált azonban az az áthidaló megoldásunk, hogy a fiúkat lehetőleg idősebb korban vesszük fel, mint a leányokat, mert így kevesebb nehézséggel küzdünk a felső évfolyamos szakmai tantárgyak oktatásánál (pas de deux, színészi játék).

Bár iskolánk igen fiatal és nehéz körülmények között dolgozik, egyre nőnek a vele szemben támasztott igények. Az 1953/54-es tanévben elfogadott klasszikus balettprogramunkat már három ízben vizsgáltuk felül, módosítottuk és a tananyagot bővítettük. Tőlünk függetlenül változott a szovjet program is. Ott a tourok tanítási menetét gyorsították és az anyagba besorolták azokat a virtuóz férfiugrásokat, amelyeknek egy része a szovjet karaktertáncokból származik. Ezenkívül a battement-ok és tourok néhány variánssal gazdagodtak. Mi elsősorban az ún. „aprótechnika” terén hajtottunk végre bővítést.

Nem véletlen, hogy a programreformok nálunk is és a Szovjetunióban is egymást követik. Okát abban látom, hogy az 50-es évek végétől fokozódott az egyes iskolák nemzetközi érintkezési lehetősége. London és Moszkva, Leningrád és New York versenyre keltek egymással, és tanulnak egymás eredményeiből. Nem marad hatás nélkül

a szovjet táncosok dallamos, emocionált tánca, a széles nagy orosz ugrás és a hajlékony spiccelési mód. És viszont: a szovjet iskolára hat a francia fürgeség, az angolok biztos egyensúlya, a Balanchine vezette együttes egyöntetű fegyelmezett táncstílusa stb.

A kölcsönhatások nagyon termékenyítően hatnak a különböző nemzeti iskolákra, de egyben veszélyt is rejtenek magukban, különösen a viszonylag kevesebb pedagógiai tradícióval rendelkező iskolák számára. Szerényen ezekhez sorolom a mi iskolánkat is, holott ambícióink egyáltalán nem szerények: közép-európai helyzetünknel fogva ugyanis nemcsak az orosz balett, de a nyugati baletteredmények is fokozottan hatnak ránk, és ennek következtében azt szeretnénk elérni, hogy táncosaink egy személyben rendelkezzenek az orosz, a francia, az angol és az amerikai táncosok minden erényével. Ez a vágy fejeződik ki a megnövekedett klasszikus balettprogramunkban is.

Úgy tetszik jelen pillanatban, hogy céljaink elérését néhány egymásnak ellentmondó metodikai szempont nehezíti meg. A 30-as évek kikristályosodott és többszörösen kipróbált Vaganova rendszerét a mai követelmények (valószínűleg csak átmenetileg) kissé fellazítják. Vagy másképpen fogalmazva: nem minden új vonást, amit az új programok magukra öltenek, gondolnak át korunk pedagógusai az oktatás szempontjából szükséges ökonómikus elvek alapján. A fejlődés új problémákat is felvet. (Így például az angolok megcsodált balance-a spiccen csak 90°-ban tartott pózokban lehetséges, tökéletesen merevített háttartással. Ezzel szemben mi az ívelt felsőtesttel tartott, 90°-nál magasabb pózokat is ambicionáljuk. A kettő összeegyeztetése, illetve párhuzamos tanítása megnehezíti dolgunkat nemcsak technikai, de stílári szempontból is.)

Az iskola mindenkor a színpad függvénye volt; nem tudja és nem szabad elkülönítenie magát a színpadi fejlődéstől. A színpadokon azonban ma, a XX. század második felében a táncművészeket a legváltozatosabb feladatok elé állítják. A Giselle-től a jazzbalettig mindent meg kell tudni oldani a jól képzett táncosnak. A stíluszgazdaság nagyon öröndetes jelenség művészetünkben. Éppen ezért a mai balettiskolában úgy kell tanítani a táncművészeket, hogy fogékony stílusérzéssel rendelkezzenek, de nem szabad egy meghatározott stílust mindezekből kiragadni és az iskolát erre alapozni.

Ha a Vaganova által lefektetett program napjainkig sokat módosult is, metodikai alapelvei ma is érvényesek; ha valaha, akkor napjainkban van igazán szükség a tudatosságra, a fokozatosság elvére, a koordinációs készség maximális kimunkálására, a modorosságok elkerülésére, vagyis a *célszerű* oktatásra. Mindezek nélkül a nagy technikai versengés hevében elharapódzhat a dilettáns felületesség, a látszateredmények utáni hajsza. Az egymást kizáró metodikai szempontok pedig céltévesztő erőfeszítésekhez vezethetnek.

Éppen a mai bonyolult helyzetben, de a jövőben sem lesz közömbös számunkra, hogy a legtöretlenebb és legrégebb balett-tradíciókkal rendelkező szovjet iskola hogyan oldja meg az új feladatokat.

A továbbiakban is elsősorban Moszkva és Leningrád iskoláira kell figyelnünk ahhoz, hogy klasszikus balettképzési módszereink a színpadi igényeknek megfelelően fejlődjenek.

Budapest, 1967 szeptember

S U M M A R Y

THE IMPACT OF THE SOVIET SCHOOL ON THE TRAINING OF HUNGARIAN DANCERS

by Zs. L. Merényi

The training of ballet dancers in the Soviet Union can look back upon a past of some 230 years. In tsarist Russia dancers were trained both in St. Petersburg and in Moscow. The French school exerted the strongest impact on Russian ballet which, however, also profited from Italian influences (Cecchetti). Beside the foreign masters, outstanding Russian teachers started to work in the early nineteenth century creating a specific Russian school. The purest Russian dance style evolved under Petipa and assumed a classical shape in his ballets. A. Ya. Vaganova and her colleagues subjected this rich classical heritage to a scientific analysis and created the Soviet methodology of ballet teaching in keeping with the scenic development of this art.

The present Hungarian school was established on the basis of Soviet experience. The scarcity of traditions in Hungary had to be compensated by studying Soviet methods. The nine-year curriculum of Soviet Training was successfully adapted to the specific conditions of the Hungarian school which had been started by F. Nádasi in the late thirties.

Contemporary art constantly raises new requirements, and it is the task of the school to meet them. The methods of ballet teaching are in permanent development also under the effect of the competition between the national schools. The Hungarian school follows and will always follow with keen interest the development of the ways and means by which the Soviet school, boasting of the oldest and firmest ballet traditions, solves the new tasks.

AZ INDIAI KLASSZIKUS TÁNCOK MEGÚJHODÁSA*

II. RÉSZ

A KATHAKALI TÍPUSÚ TÁNCDRÁMA KIALAKULÁSA

Dr. Sipos István

Fábri Károly, az Indiában több, mint 30 évig élt és nemrég elhunyt magyar származású neves indológus, művészettörténész és tánckritikus New Delhiben egyik rádió-előadását (1961. május) a következő szavakkal vezette be: „Negyven évvel ezelőtt a tudósok egy kis csoportja elhatározta, hogy bebizonyítja a világnak: az indiai kultúra összetett jellegű, nem csupán árja eredetű, mint azt a XIX. században kialakult vélemény meghirdette.” Ez a megállapítás érvényes az indiai táncokra is. Az 1920-as években az Indus völgyében folytatott ásatások eredményeképp feltárt Mohenjo-Daro és Harappa leletei teljesen megingatták az addig egyértelműen árja eredetűnek vélt indiai kultúra elvét. Nyilvánvalóvá vált, hogy már jóval a lovas, nomád árák Indiába érkezése előtt, szervezett, fejlett városi életet élő népek laktak ezen a vidéken. A feltevéseket, hogy ezek a népek a mai dél-indiai dravida nyelvet beszélő népekkel állnak rokonságban, egyre több adat valószínűsíti. Mind több tudós és szakmunka hangoztatja azt a gondolatot, hogy a dravida népek az árja népekkel együtt alakították ki az ismert indiai kultúrát. A képzőművészet remekeit Dél-India őrizte meg egyéb hatásoktól leginkább mentesen, s ha a művészet bármelyik ágát tanulmányozzuk, arra a következtetésre jutunk, hogy szinte minden jelentős alkotás át van szöve dravida elemekkel is. Ez a helyzet a sokszínű és nagy hatású indiai táncművészet esetében is. Azok az indiai klasszikus táncok, amelyek szinte évezredekken keresztül alakították és őrizték ősi indiai sajátosságait, ma főleg Dél-Indiában, a dravida nyelveket beszélő népek között maradtak fenn, s születtek újjá a század első felében. A legismertebb és legjellemzőbb ezek közül a bhārata nāṭyam és a kathakali. Mindkettő rituális táncként alakult ki, templomi táncá klasszicizálódott s a XX. század harmincas éveiben tevődött át működési területe a színpadra.

Jelen esetben a dravida elemeket magába foglaló kathakali táncdrámát tesszük vizsgálódásunk tárgyává. Ahhoz, hogy egy klasszikus indiai táncot valamennyire is taglalhassunk, szükséges, hogy vázlatosan megismerkedjünk a mitológiai háttérrel, valamint az indiai esztétika, illetve dramaturgia néhány jellemzőjével. Ezeket az elvi alapokat az évezredek során több formában több nyelven feldolgozták és írásban rögzítették. A két legfontosabb és a témakörben világviszonylatban is szinte legrégebben lejegyzett alapvető munka Bharata mester *Nāṭyaśāstra*-ja (i. e. II. és i. sz. I. százada között) és Nandikeshvara *Abhinayadarpanam*-ja (i. sz. IV–VI. százada).

Manomohan Gosh, az indiai tánc és dráma kitűnő ismerője, a fenti két munka fordítója és kommentátora több ízben utal¹ az indiai táncdráma preáris voltára. Hivatkozik a Dél-Indiában ismert anyaisten kultuszára, Shivára, s a fallikus kultuszra, amely

* A bevezető rész megjelent a *Táncstudományi Tanulmányok* 1963/64 számában.

¹ *Contributions to the History of the Hindu Drama, Its Origin, Development and Diffusion*, Calcutta 1958.

sztintén Shivával kapcsolatos. A fallikus tanoknál utal a görög és mexikói hasonló kultikus eljárásokra, szertartásokra, ahol ezek a ritusok egybeesnek a dráma születésével. A fallikus kultusz, Shiva isten, az indus-völgyi kultúra és a dél-indiai dravida népek problémájánál megemlíti a múlt század kitűnő dravidológusa, R. Caldwell² által felvetett kérdést a Dél-Indiában élő sámánisztikus eljárásokkal, szokásokkal kapcsolatban (ördögűzés, gyógyító eljárások, sámántánc stb.). Caldwell szerint ezek a kultikus eljárások hasonlítanak a mongol, szkita és ugor népeknél is élő szokásokhoz.

Visszatérve az indiai színházművészet már előbb említett két alapvető munkájára, az a célunk, hogy ezek alapján felvázoljuk az indiai tánc- és dráma művészetet alapelveit, hogy európai számára sokszor nehezen érthető művészetet a szokottnál hathatósabban meg tudjuk közelíteni. Mindkét említett munka Shiva istenhez intézett fohással kezdődik, hiszen Shiva és a tánc identikus fogalmak Indiában. Ezért ennek a mitológiával átszőtt, szimbolikus háttérnek a feltárása kell, hogy az első lépés legyen a megismerés során.

Tánc és mitológia

Indiában mindennek van mondai, mitológiai, vallási alapja és összefüggése. Természetesen ez a helyzet a tánc esetében is. A legismertebb három név az indiai istenvilágban Brahma, Vishnu és Shiva. A tánc szempontjából bennünket Shiva érdekel, de ettől függetlenül is megállapítható, hogy a három közül ő a legsokoldalúbb, legtitokzatosabb és a legősi is. Az átlag ismeretek szerint Brahma a mindent átfogó, mindennek felettálló, Vishnu a teremtő és Shiva a romboló isten. Shiva, Brahmától és Vishnutól alapvonásaiban is sokban eltérő jelenség. Más, mélyebb, emberibb, sokoldalúbb, ősi és mégis modern. Tény, hogy Shivát az egyszerűség kedvéért gyakran csak a rombolás istenének nevezik, de ebben az esetben a pusztítás fogalma sokkal többet jelent az egyszerű szóhasználatnál. Az emberi élet gyakorlatában pusztulás nélkül nincs teremtés, újjázületés, az élet és a halál nagyon egy mezsgyén jár, csak a forma változik. A kettő nem zárja ki egymást, sőt csak együtt tud létezni, s ennek következtében a rombolás istene mindjárt az újrateemtés istenévé is válik; a változás, az örökmozgás, a teremtés, tehát az élet istenévé. Itt, e gondolatnál jelentkezik Shiva egyik legérdekesebb megjelenési formája — Shiva Nataradja — a tánc, a mozgás, a ritmus, az életbetáncoltatás istene, aki a maga féktelen és végtelen erejével, a nyugalom szétrombolásával, a mozgással az életet leheli bele az abszolút nyugalomba, a létező, de mozdulatlan világba. Így válik Shiva az örök mozgás, a tánc istenévé, másfelől pedig a yoga segítségével, a mindent feloldó, mindennek felett érvényesülő koncentrációval a világ urává. Ezért nevezik gyakran a táncot a yoga egyik fajtájának is. A yoga a szanszkrit *yug* — „összeköt, befog, leigáz” szóból származik. Összeköti az istent az emberrel, az életet a halállal, a hitet az értelemmel s ugyanakkor mindezeket el is választja egymástól a megfelelő fokozatok szerint. Jelen esetben nem feladatunk a yogával részletesen foglalkozni, de hangsúlyozni kívánjuk, hogy a tanítás lényege igen sok, természettudományosan alátámasztott tényt tartalmaz s ezek elsősorban a testkultúrával, a pszichológiával, az akarat kérdésével, a test fölött gyakorolt különböző fokozatú kontrollal függnek össze. Mindezeknek igen nagy hatása van a fizikai és szellemi adottságok kellő, célszerű felhasználására. Ahhoz, hogy a jó keleti-indiai táncos ura legyen testének s kellően tudja adottságait

² R. Caldwell: *A Comparative Grammar of the Dravidian or South-Indian Family of Languages*, London 1856.



1. Kiritan fejdísz Katti típusú maszkkal
Kiritan headgear with Katti type mask

kialakítani, fejleszteni s a táncművészet szolgálatába állítani, szükséges, hogy a yoga, vagy ahhoz hasonló kontroll és irányító módszer birtokosa legyen s a megfelelő akarati tényezők segítségével irányítsa a rendelkezésre álló anyagot, amely ez esetben a saját teste.

Shiva eredete a homályba vész. Az északról Indiába bevándorló, hódító, árja pásztornép még nem ismerte Shivát, csak a mai Indiába való érkezésekor találkozott vele. A legrégebbi formájával, a lótszülésben meditáló emberalakkal, az 5000 éves indus völgyi kultúra (Mohendjo-Daro, Harappa) leleteinél találkoztunk először, ahol pecsét-hengereken ábrázolták. Kultusza szinte minden területen mely nyomot hagyott az indiai kultúrán, a legvadabb fallikus kultuszoktól kezdve a legszebb klasszikus táncok megjelenési formájáig. Ősi formájában valószínűleg kétnemű istenség volt, de nem lehetetlen az sem, hogy eredetileg nőnemű, s így keletkezése még az ósanyakultusz idejére vezethető vissza, az anyajogú kultúrák világába. A legenda szerint Shiva tanította meg a táncra Tandut, aki azt rendszerbe foglalta, lejegyezte és a tanításokat később átadta Bharata Muni mesternek, aki mindezekből kialakította a *Natyashastra* (A tánc- és dráma művészet vezérfonala) című híres és ismert szakkönyvet, tankönyvet. A tánc, a dráma és a zene művészetének ez a legrégebbi ismert tankönyve, amely a színpadművészet szinte minden részletre kiterjedő kérdés-komplexumának saját feldolgozása.

Shiva, a legenda szerint 108 alaptáncformát, karánát alakított ki. E karánák megtalálhatók a délindiai Madras állambeli ezeréves chidambarami hindu templom négy kaputornyának falaiba kőbevésvé, domborművekben megörökítve. A *Natyashastra* egyes kommentátorai ezeket a táncalapformákat hét ősförmára vezetik vissza és a többi már ennek a hét póznak a variációjaként emlegetik. A hét alapformából talán a legismeretesebb az utolsó, az egyetemes jellegű, névszerint az Ananda Tandava, vagy másképpen Nadanta. Ez, mint a táncoló Shiva — Shiva Nataradja — ismeretes szobrokról, képekről egyaránt. A jelzett négykarú Shiva ábrázolás magyarázata az általánosan elfogadott megfogalmazás alapján a következő: a felső jobb kéz egy dobort tart, amely a ritmus hangjait szöli, amely az öt őselem egyike. (Az öt őselem: éter, levegő, tűz, víz, föld). A hang jelképezi az első mozgást, a teremtés első jelentkezését a mindenekfelett eluralkodó mozgatlanságban, világcsendben, abszolút nyugalomban. A hang az első kozmikus erő, az első rezdülés, vibrálás, tehát az élet és teremtés megjelenése. Ebben a formában az ind hitrendszer eme hangfogalma sokban azonos a keresztény világkép „ige” fogalmával. A felső bal kéz lángot, tüzet tart magasba, tehát az előbb ismertetett teremtetőerő ellentétének, a rombolásnak a szimbólumát. A tűz az enyészet jele, megsemmisíti az életet, hogy helyet adjon a pusztulásnak. A jobb alsó kar és kéztartás az áldás, a védelem és a béke szimbóluma. A bal alsó kéz ernyedten mutat a magasba emelt lábba, amely a felszabadulást, felmentést, a felengedést szimbolizálja. A jobb láb, a gonosz, rossz erőt megtestesítő törpén helyezkedik el. Lényegében a táncoló láb dinamikus erejével eltiporja a tudatlanság és gonoszság démoni erőit. Shiva, a kozmosz táncosa, az örök és mindenekfelett ható világerő megtestesítője az öt cselekvési forma, a teremtés, rombolás, fenntartás, védelem (pártfogás) és felszabadulás segítségével.

A mitológiai háttér tárgyalásánál nem elégedhetünk meg kizárólag Shiva személyével, hanem foglalkoznunk kell egyik feleségével, Kálival is. Káli az idő, illetve az időtlenség, a végtelen megtestesítője, akit India-szerint mind északon mind délen egyaránt tisztelnek. Sok jel mutat arra, hogy éppúgy preárja eredetű, mint Shiva, s az sem lehetetlen, hogy régen, a még meg nem fejtett kultuszok idején egy volt a kettő. Shivában és Káliban is találhatók olyan elemek, amelyek részben utalnak a mezopotámiai kultúrák Istár istennőjének szerepére. Gondolunk itt Istár esetében a termékenység, az életet



2. Szemgyakorlatok
Eye exercises

adó és megsemmisítő szerepekre, amely tényezők Shivánál és Kálinál is megtalálhatók, ha más megoldásban is. Dél-Indiában még ma is él Bhagvatinak, az őszanyaistennek, a föld istennőjének a kultusza, valamint a vele kapcsolódó kígyókultusz és tisztelet. Bhagvatit később a hindu mitológia Kálival igyekezett azonosítani. Shiva, Káli, Bhagvati és a kígyók tiszteletére egyaránt születtek táncok, táncos ritusok, amelyek ma is élnek. Később még röviden szólunk róluk. Visszatérve Kálira, utalunk itt arra, hogy a monda szerint neki is köze van a ritmushoz, a tánchoz, s egy alkalommal úgy belefeledkezett a tánc örömébe, megittasult a táncból, hogy az egészen az örületig fokozódott — a világ megállt, a lények leborultak a lábaihoz, maga Shiva is a lábánál hevert s Káli csak akkor tért magához ebből az extatikus örületbe hajló táncból, amikor átlépett az előtte fekvő Shiva teste felett. Káli tiszteletére madarakat, állatokat áldoznak s kultuszának gyakorlásakor a legrégebbi időkben az emberáldozat sem lehetett ismeretlen. Erre utal Hsüan-Tsang kínai zarándok tudósítása, aki Harsha indiai uralkodó idejében (629—645) járt Indiában, s mint említi, csak a sors különös kegyének tekintheti, hogy nem tisztelték meg személyével az istennőt. A képzőművészeti ábrázolásokon Káli fekete, félig meztelen nőalak formájában jelenik meg, a nőiesség jeleinek erős ki-domborításával, félelmetes tekintettel, nyaka körül koponyákból font koszorúval, vértől csepegő, kinyújtott nyelvvel. Shiva és Káli mellett a hindu pantheon egy másik közkedvelt istene Vishnu, mint táncos nem különleges jelentőségű, de egyik avatárja — megtestesítője —, Krishna személyében gyakran jelenik meg a képzőművészetben vidáman fuvolázva a gopik — pásztorlánykák — között. Krishna, a gyermekkorában elkövetett hőstetteiért egyre nagyobb népszerűsége tett szert a pásztorok között. Tisztelete csodálatot és szeretetet váltott ki, és a vidám Krishnát egyre több kecsesen táncoló pásztorlányka vette körül. Az isteni ifjú táncolt, játszadozott velük, de egyikük sem tudta őt megközelíteni. Fuvolásának hangja, a zene és tánc ritmusa elszedítette a pásztorlányokat de ráébredtek, hogy ez a szeretet és szerelem már több a földi érzéseknél. Krishnában, az isteni ifjúban, az örök szépség, igazság, boldogság, lemondás és önzetlen vágy megtestesítőjét látták. A köré kialakult mondavilág színes gazdag tárháza, sok táncjátéknak lett központi témája. A Ras Lila táncok valamint a kathakali és kathak tánc számos jele-nete az ő személyéhez és kultuszához fűzve alakult ki. Ezekben a táncokban a könnyedség, gyengédség, kecsesség és tiszta emberi érzések nyernek kifejezést.

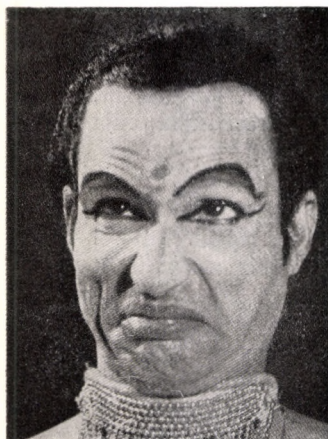
Dramaturgia

Mint már az előzőkben említettük, az indiai táncdráma és zene alapelveit első-sorban a *Natyashastra* majd a későbbi *Abhinayadarpanam* c. munkák tárgyalják részletesen. Jelenleg csak arra törekszünk, hogy ezekből az alapelvekből a táncművészet szempontjából legszükségesebb gondolatokat, fogalmakat ismertessük.

A táncok feloszthatók *margi* és *dasi* csoportokra. A *margi* megjelölés alá tartoznak azok a táncok, amelyeket az isteneknek szentelnek, tehát lényegében a templomi táncok. A *dasi* csoporthoz pedig azok, amelyeket elsősorban az emberek szórakoztatására szántak.

További rangsorolás a tánc kifejező ereje, stílusa szempontjából, ismét kétféle lehetőséget nyújt. A *tandava* a férfias, erőteljes jellegű táncok, amelyekben eredetileg sok a harci gyakorlatokból átvett elem. Ilyen jellegű pl. a kathakali táncdráma. A *lasya* a nőies, finomabb, lágyabb stílusú és típusú táncok, mint pl. a *bharata* *natyam* stb.

A táncos jelleg szempontjából megkülönböztetjük a *natya*, *nritya* és *nritya* formá-



3. Arcjáték — Facial expressions

kat. A *natya* szó, a *nat* többől származik, és jelentése táncolni, eltáncolni valamit. Tulajdonképpen a színjátszás, a dráma fogalmát is magába foglalja, mert a szanszkrit irodalom ezt a kifejezést is használja a dráma megjelölésére. Gyakorlatban ez azt jelenti hogy az indiaiak eltáncolják a szerepüket. A történetek eltáncolása, eljátszása, a mimus fogalmának realizálása, a pantomimikus elemek és a játék megfelelő összehangolása, színpadra vitele mind megtalálható a szó jelentésében. De a tragédia fogalma görög értelemben nem fér bele ebbe a gondolatba, mert a görög dráma elsősorban a szó az élő beszéd erejével hat, míg az indiai dráma a vizuális elemeket emeli ki, tehát a szemén keresztül akar gyönyörködtetni. Az indiai dramaturgiában az idő és tér arisztotelészi megkötése hiányzik. A *nritya* lényegében a tiszta tánc, amelyben a mozdulatok, pózok nem hordoznak jelentést, hanem csupán a test ritmikájával, szépségével gyönyörködtetnek. A *nritya* érzelmeket kifejező tánc, amelyben a mozdulatok, pózok a kifejezés eszközei adott jelzésrendszerben (mudrák, kézjelek, szem- és arcjáték) és a tánc képes érzelmek kifejezésére és keltésére.

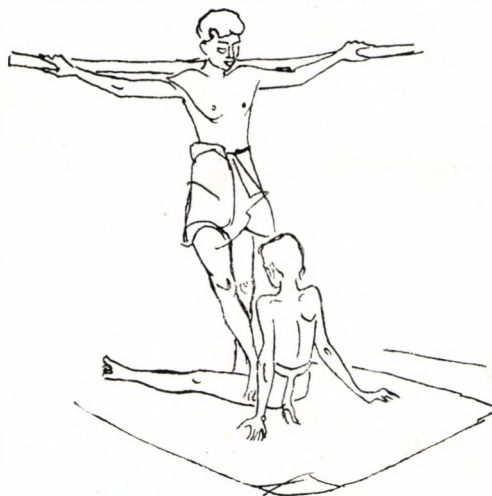
Az utóbbinál jutunk el a *bhava* és a *rasa* fogalmához. Indiai megfogalmazásuk meglehetősen komplikált, de lényegében az átélés és az átéreztetés művészetére utal. A *bhava* szó lelki állapotot, lelki felindulást, a színjátszás és a tánc terén az átélés művészetét jelenti. A művészen kialakult *bhava* következtében születik meg a nézőben a *rasa*, ami érzést, érzelmet, ízt, illatot jelent. A két fogalom sajátos módon párosul a hindu terminológia színértelmezéseinek keresztül:

A <i>bhava</i> fajtái	színe	a <i>rasa</i> fajtái
szerелеm	halványzöld	szerелеm
nevetés	fehér	vidámság
megrendülés	hamuszürke	meghatottság
méreg, düh	vörös	düh
erő	narancssárga	bátorság
félelem	fekete	rémület
undor	kék	gyűlölet
csodálkozás	sárga	elragadtatás
lelki nyugalom	színtelen	békesség

Az „*abhinaya*” kifejezés mögött a tánc és a színpadművészet ábrázolási módszerei rejlenek. A szó két részre bontható, az *abhi* „tovább”-ot jelent, a *ni* tő pedig egyenlő a „visz” magyar szó jelentésével. A szóösszetétel tehát itt lényegében azt jelenti, hogy az előadásra szánt táncot, színművet a közönség felé „tovább vinni”, továbbítani, művészi módon interpretálni. Ezt a továbbítást, átadást négy fő részre bontva oldja meg az indiai dramaturgia. Ez a négy *abhinaya* forma a következő.

1. *Angika abhinaya*. A végtagok, kéz, láb, fej stb. mozdulatait és különféle művészi gesztusok (mudrák stb.) alkalmazását tárgyalja teljes részletességgel. A fejtől a sarckig végigveszi a test minden egyes mozgásba hozható részét s több száz variácót sorol fel azok megfelelő táncos, ritmikus mozgására.

2. *Vacika abhinaya*. A szó, előszó előadásművészetét taglalja, s így elsősorban a drámánál, valamint a költemények előadásában van elsőrendű jelentősége, de nem nélkülözhető a táncművészetben sem, ahol a recitálásnak, történetek elmondásának és eléneklésének szintén van szerepe. Külön foglalkozik a klasszikus szanszkrit beszéd,



4. Testképzés — Training of the body

valamint a népi beszéd alkalmazásával, hiszen köztudomású, hogy még ilyen jellegű megkülönböztetéssel is alá akarja támasztani a társadalmi háttérét, a származást stb. Az istenek, uralkodók és jelentős személyiségek a szanszkrit nyelvet használják, vagy ha későbbi alkotásról van szó valamelyik fejlett árja vagy dravida nyelvet, de a köznép csak az egyszerűbb nyelvet és kifejezéseket és beszédstílust alkalmazhatja az előadásban.

3. *Aharya abhinaya* a kosztüm, viselet, ékszerek, hajviselet és egyéb a művészt díszítő és az általa megtestesített személy lényegét felismerhetővé tevő dekorációval foglalkozik, de lényegében nem törődik a díszlet kérdésével, mert ez szinte teljesen ismeretlen volt az ősi indiai színművészetnél és táncnál. Ezt az előadóművésznek és a néző képzelő erejének kellett pótolnia.

4. *Sattvika abhinaya* a lélektani tényezők, lelki motívumok ábrázolásával, a bhava és rasa helyes alkalmazásával foglalkozik. Nyolc lelki és ugyanakkor fizikai állapotot jelöl meg fő jellemzőként, amelyek a következők:

mozdulatlanság
izzadás, verejtékezés
rémülés
hangváltozás

reszketés, remegés
színváltozás
félelem
ájulás

Erre alapítja a megfelelő lelki átélések fizikai kivetítését, művészi átélését és azok előadás-módjának technikai módszereit, műhelytitkait.

A négy abhinaya fajta elsajátításán és begyakorlásán kívül igen nagy jelentősége van a két nagy hősköltemény a *Mahabharata* és *Ramayana*, valamint az ind istenvilág mitológia és mondák ismeretének, amely nélkül táncos és színész nem boldogulhat az indiai színpadon. Jelentős különbség még az európai és indiai színjátszás között, hogy Indiában a színész szinte egész életében ugyanazt a szerepet alakítja, s abban igyekszik a legmagasabb tökélyre vinni előadókészségét. A nézők ugyanis a történeteket kicsiny gyermekkoruk óta ismerik, s érdeklődésüket az előadásmód, a művészi teljesítmény köti le. Ezért fontos minden mozzanat, minden szemrebbenés, tekintet, kézjel, mert a főszempont ebben rejlik, nem pedig a sztori érdekességében és fordulatosságában. Ez az adottság természetesen a táncos és színész művészi képességének és felkészülésének is más jellegű irányt szab, mint Európában.

A kathakali táncdráma kialakulása

A *katha* szó történetet, a *kali* játékot, színjátékot jelent. Jelenleg ezen a néven ismert a dél-indiai Keralából származó, férfias jellegű táncdráma, a „néma dráma”, amelyben a történetet a táncosok csak eltáncolják, de szöveget nem mondanak, bár van külön énekes által előadott, recitálásos szövegmagyarázat, ami ma rendszerint malayalam nyelven történik, s ezenkívül van zenekíséret, amiben a dobnak és a cimbalomnak jut jelentős szerep. Ahhoz, hogy a kathakali kialakulását, történetét áttekinthessük, az eddigi mitológiai háttérén kívül kellő mértékben meg kell ismernünk a Kerala területén található egynéhány jelentős kaszt tevékenységét továbbá a ma is létező rituális táncok valamint a dravida, és árja vallásos ceremóniák szövevényét. Ellenkező esetben csak azt a részt láthatjuk tisztán, amit a papi kaszt a magas szempontjából és a maga hasznára jónak látott írásban lefektetve tanításként továbbadni, s ez már az eredetiséget és lényegét sokszor eltakarja, csak az ún. hinduista, egyszerűsített máz van rajta; mindez lehet szép és érdekes, de sok szempontból egysíkú, túl kánonizált, kiszűrt és talán néha még életelen is.

A kasztok

Kerala életében a két legjelentősebb kaszt a nambudiri bráhmanok és nayar ksatriják, harcosok voltak, s bizonyos szempontból még ma is azok. A nambudiri név magyarázata a következő: *nambu* — „szent, tiszteletreméltó”, *tiri* vagy *diri* — „fény”. A nambudirik a Malabar vidék szellemi és anyagi arisztokráciája is, hiszen a papi méltóságon kívül ennek az országrésznek a leghatalmasabb földesurai is voltak. Minden valószínűség szerint Északról jöttek s India legortodoxabb bráhmin kasztjává váltak. Ez a kaszt öt alcsoportra oszlott, s főleg papi jellegű tevékenység, a szent szövegek tanulmányozása és magyarázása volt feladatuk, de az egyik kaszt az orvostudományokkal is foglalkozott. A nambudiri bráhman családi élete is nagyon szertartásos volt s főleg a nőket sújtotta sok megkötéssel, viszont a férfiak számára lehetővé tette, hogy a náluk alacsonyabb kaszthoz tartozó nayar nőkkel együtt élhessenek, de az abból származó gyermek az anyajogi szokások alapján az anya családjában és kasztjában maradt. Valószínű, hogy ez a meglehetősen sok visszaélést magába foglaló „szent jog” nagyban hozzájárult a századok folyamán a harcos nayar kaszt elkorcsosodásához és kiszolgáltatottságához. A nambudiri kaszt tagjai a tánc és zeneművészet kedvelői és támogatói voltak s így



5. Maszkkészítés Make-up of face

sokban függött tőlük a kathakali kialakulása is. Személyesen rendszerint nem vettek részt eme művészeti ág kialakításában, de mint szellemi kezdeményezők, cenzorok és műpártolók végül is közvetve teljesen befolyásuk alá kerítették a művészeti életet is.

A nayar kaszt eredetileg harcos közösség, dravida eredetűek, akik később, a furcsa házassági vagy együttélési törvények következtében erősen keveredtek a nambudiri kaszttal. Egyes utalások szerint a *naga* „kígyó” szóból származna a nevük, és őseik kígyótisztelők voltak, aminek nyomai ma is felfedezhetők Keralában. 16 fő alcsoportra osztható a kaszt, amelyen belül a különféle fegyverforgatók, de templomi szolgálatot ellátók is megtalálhatók. A kathakali táncdráma mai legkiválóbb képviselői elsősorban a nayar kaszt tagjai közül kerültek ki. Ez valószínűleg az utóbbi néhány évszázadban alakult így, bár több jel vall arra, hogy a képzés egy részéhez már a kezdeti időben is jelentősen hozzájárultak.

Az irodalmi utalások szerint a kathakali ősi formájának már árjásított kialakításában a legnagyobb szerep az ambalavasi kasztnak jutott, amelynek alkaszjtjai is szinte kivétel nélkül Malabar vidékén a templomi szolgálat valamilyen formáját látták el. Az ambalavasi gyűjtőnév alá tartoztak a chakiar kaszt tagjai, akik a szent szövegek mondásával voltak megbízva, s néha a szövegmondást megfelelő gesztusokkal és pantomimmal kísérték. Az egyik legrégebbi tamil alkotás, a *Silappadikaram* (A bokaperec dala) című eposz (keletkezett a második században) ad először hírt a koothu című szertartásos templomi előadásról; egyes dél-indiai templomokban, pl. Keralában koothambalam

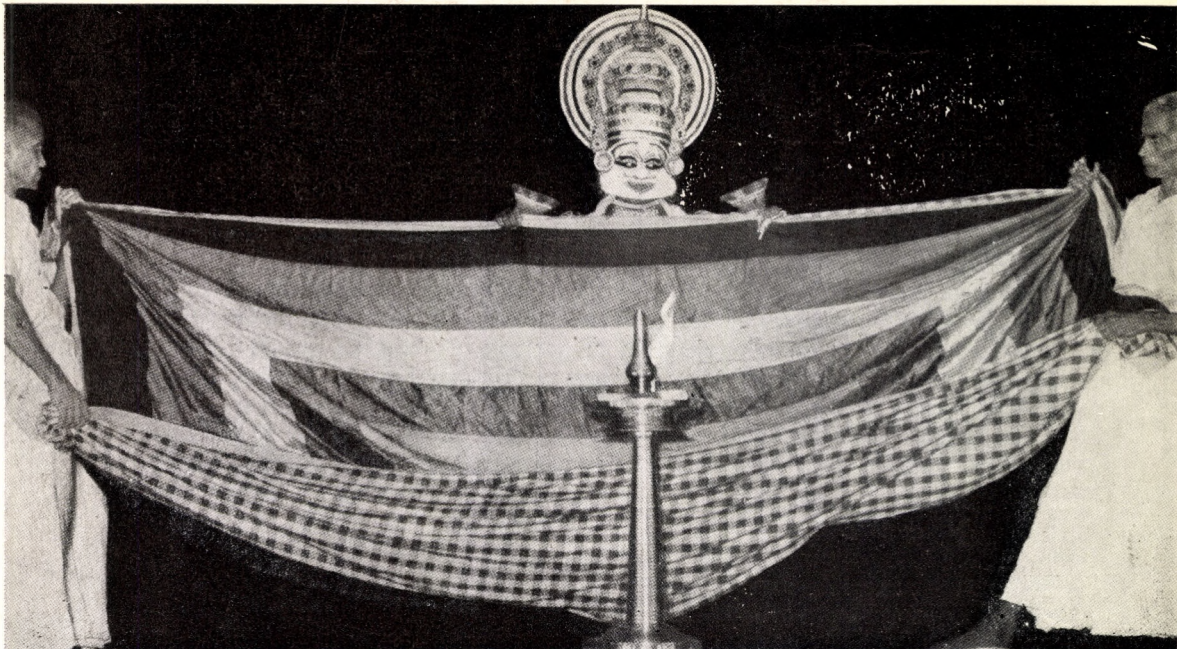
néven egy színpadszerűen kiképzett helyen a chakiar kaszt tagjai adták elő az ún. chakiar-koothut, a kathakali legrégebbi formáját.

Chakiar koothu

A chakiar kaszt tagjai a történelem folyamán mint kitűnő mesélők, előadók vonták magukra a figyelmet. Az előadásra kerülő történeteket megfelelően fűszerezték humorrall, és a csípős társadalmi gúny sem maradt ki mondanivalójukból. Sokban hasonló helyzetet foglaltak el mint az uralkodók környezetében megtalálható udvari bolond, akinek szintén sokkal többet engedtek meg a kritika és észrevételezés területén, mint a környezet többi tagjának. A koothu előadás, szertartás nappal, rendszerint a délutáni órákban került a közönség, a templom látogatói elé. Kis széken ülve, egy olajlámpa fénye mellett kezdődött a versmondás, a himnuszok éneklése. Majd az előadó felállt, szanszkrit verseket szavalt, majd a nép nyelvén is elmagyarázta azokat a jelenlevőknek. Egyre jobban belejött a történetek taglalásába, egyes jeleneteket élénk kézjelekkel, szem és arcjátékkal kísért, sőt néha lépéseket, táncszerű mozdulatokat is végzett, hogy még érthetőbbé tegye a témát. A szertartás megfelelő zenei kíséretet is kapott egy dobos és rendszerint két női cimbalmos személyében. A női zenész rendszerint a nangiar kaszt tagja volt, és az előadó felesége. Már, a chakiar koothunál is használtak arcfestéket, főleg a fehér, piros és fekete színeket, valamint a homlokra és karra szantál pasztával festették a kaszt és vallás jeleit, amint az még ma is szokás a hinduknál. Használtak fejdísz is, de nem olyan dekoratív, gazdagon díszített formában, mint ma a kathakali előadásokon.

Kudiyattam

A második ismert régi forma, a kudiyattam („együtt táncolni”) úgy zajlott le, hogy férfiszerepeket a chakiar kaszt tagjai, a női szerepeket a zenekarban már úgyszólván résztvevő nangiar kaszt tagjai játszották. Ez a kathakali egyetlen formája, ahol a nők is szerepelnek. A színpadot, a koothambalamot feldíszítették virágokkal, s magát az előadást az esti órákban tartották meg. Az előadás fogalmát nem a mai európai értelemben kell felfogni. Első nap alig történik valami, rendszerint csak a társulat vezetője jelenik meg a színen és fohászlik az istenekhez az előadás sikere érdekében, áldozatot mutat be és sejtet egy keveset az eltáncolásra kerülő műből. Második napon a főhős, esetleg a gonosz szellem megtestesítője áll a nézők előtt, s egy kis ízelítőt nyújt abból amit majd látni fognak. A harmadik napon megjelenik a színen az igazmondó bolond (vidushaka) aki nemcsak megnevetteti de igen sokszor el is gondolkoztatja nézőit és hallgatóit. A főszereplők mindig némák, csak a szem, az arc, a kéz és a tánc formái adják az értelmet, a kísérőszöveget. Az énekes által előadott szöveg többnyire szanszkrit nyelvű — nem úgy a bohócé, aki mondanivalóját mindig a nép nyelvén adja elő. Sok hasonlóság fedezhető fel a kathakali táncdrámák és a ceyloni kandya tánc, a középjávai tánc valamint a japán no színház között. Feltehető, hogy az indiai tánc és dráma alapelvei a buddhista szertartásokon átszűrve jutottak el Délkelet-Ázsiába valamint Kínán és Koreán át Japánba, s ez utóbbival alakították át gyökeresen az egész színjátszást.



6. A kathakali színpad a függönnyel és az olajlámpással
Kathakali stage with curtain and lamp

Pathakam

A harmadik ismert forma a pathakam. Az indiai szakemberek szerint ez nem tánc, nem ének, nem színjátzás, hanem mindhárom fajtának valami érdekes összetétele. Az előadás nincs időponthoz vagy templomhoz kötve. Bárhol és bármikor előadható. Sem színpad, sem függöny nem szükséges hozzá. A kosztüm és a maszk, amit használnak, egész egyszerű.

Krishnattam

Vishnu isten, s annak egyik földi avatárja, Krishna tisztelete a X. század után terjedt el Dél-Indiában is. Mindenütt közismertté váltak Jayadéva költő Gita Govinda néven ismert szépcsendű versei. A XVII. század közepén Manavedan, Calicut nagyhatalmú földesura (zamorin), Krishna tiszteletére, a kathakali eddig ismert elemeinek (hindu, valamint dravida népi elemek) felhasználásával megalkotta a Krishna-attam vagy Krishnattam nevű táncdrámát, amelyet nyolc napon keresztül játszottak: a történet Krishna születésétől annak mennybemeneteléig tart. Vishnu, illetve Krishna személyét az összehasonlító vallástörténet előszeretettel köti össze a Jézus-legenda kialakulásával. Ennek ellenére nem akarjuk a krishnattamot bethlehemes játékokkal összekötni. Kizárólag csak az eszmei kapcsolásra gondolunk. Jayadéva már említett művein kívül a krishnattam a Bhagavad Gitából, a hinduk egyik közismert szent könyvéből is merít történeteket. Az elmúlt 300 év alatt igen nagy népszerűsége tett szert ez a táncdráma fajta s lényegében a mai kathakali alapjait rakta le, hozzátevé még azt, hogy a Káli kultuszából valamint az ördögűző népi táncokból is tartalmaz elemeket. Említésre méltó különbség a krishnattam és a kathakali között, hogy az előbbi nem használja a zenekarban a chenda nevű dobót, amely olyan jellemző a mai kathakali zenére. Ezzel szemben az énekes szerepe és fontossága éppen a krishnattam formánál alakul ki, ami a mai formájánál is megvan.

Ramanattam

A calicuti földesúr szomszédja, Thampuran, Kottarakkara ura egy ízben kölcsön akarta kérni a szomszéd krishnattam együttesét, mert hallotta annak hírét. A szomszéd megtagadta a kérést. Ezért ő is alakított egy társulatot, részben a szomszédtól elcsalt művészekből, Ramanattam néven. A darabok témáját a Ramajánából merítették, innen ered a név is. Az előadásmód sokban hasonlított az előbbihez, de bizonyos szempontból tényleges előrehaladást hozott az a tény hogy az előadás nyelve elejétől végig malayalam volt, tehát a nép nyelve. Ennek következtében a Ramanattam népszerűsége rövid idő alatt vetekedett a krishnattaméval. Ennek a műfajnak az előadása is nyolc napig tartott, és a maszkok, fejdíszek, kosztümök gazdag változatosságról tanúskodik.

Thullal

A későbbi évtizedekben és főleg a XVIII. század vége felé a Mahabharata története is kezdtek bedolgozni a kathakali jellegű táncdrámákba. Thullal néven kialakult egy olyan válfaja ennek a műfajnak, amely kizárólag a Mahabharata történeteire alapította a cselekményt. Erdekessége a thullalnak, hogy szólótánc. A nép kathakalijának is hívják, mert a szólótánc következtében valamint az egyszerűsített maszk, fejdísz és kosztüm eredményeként a kisebb pénzü réteg számára is könnyen hozzáférhető.

Vázlatosan áttekintettük a századok során kialakult kathakali táncdráma útját illetve útjának azt a részét amelyik az ismertebb, hivatalosabb indiai út, de csak néhány szóban érintettük azokat a dravida népi elemeket, amelyek mai napig, tehát évezredekkel az áriják hódítása után sem tűntek el, s megtartották a hinduizmus kialakulása előtti ősi ritusokat.

Dravida elemek

Egyik legérdekesebb kultusz Keralában a kígyó kultusz, amelynek számos válfaja ismeretes. Ilyen kultikus tánc a pambu thullal, amelyet a házat őrző kígyó tiszteletére táncolnak a ház asszonyai. Két egymásba fonódó kígyót festenek a ház udvarának egyik sarkában a döngölt földre és a két kígyó farka végénél lapulevélhez hasonló leveleket helyeznek el, amelyeken a ház asszonyai foglalnak helyet, kezükben kókuszdió virágot tartva. A pulluvan kaszt tagjai rituális énekeket énekelnek, és az asszonyok az ének valamint a dob ritmusára ülő táncba kezdenek, amelyet egészen az ekstázisig fokoznak. Hirtelen abbamarad az ének és dobszó, az asszonyok felugranak a révületből, s az udvarnak abba a sarkába rohannak, ahol a kígyószentély van s elhelyezik rajta a kókuszdió virágait. Ha valamilyen oknál fogva (a révülés miatt) ez nem jár sikerrel, akkor az egész szertartást meg kell ismételni a következő este.

A másik jelentős kultusz Bhagvati vagy Káli istennő tiszteletével függ össze. Egyik ilyen tánc a therayattam vagy thaivattam. A táncos meglehetősen komplikált és dekoratív maszkkal, fejdísszel és ruházattal felvértezve megjelenik a falu szentélye előtt, ahol már egybegyűltek az ünneplő lakosok (rendszerint február, március hónapokban). A táncos mantrákat, szent ígéket mormol az oltár előtt, majd átvesszi az ünneplőktől az istennőnek szánt áldozatokat, amelyek között mindig van néhány kakas is. Dobszóra táncmozdulatok kíséretében megragad egy nagy kést, levágja a kakas fejét s azt az oltárra dobja, a kakas tetemét pedig lakoma céljából átadja az egybegyűlteknek. A szertartás lényege ezzel véget is ért. Maga a művelet így igen egyszerűnek látszik, de

valójában sokkal komplikáltabb a táncos szempontjából, mert a ruházat és a díszítő elemek a trópusi éghajlat forrósága alatt szinte elviselhetetlenül nehezednek az előadó művészre.

Bhagvati, Shiva, Káli, Subramania tiszteletére az előbbihez hasonló számos rítus, tánc alakult ki, amelyek részben ördögűzéssel, betegség elhárításával (feketehimlő elleni nenaveli tánc stb.) foglalkoznak, s igen népszerűek Dél-Indiában. Ezek általában a régi dravida szokásokat, istenhitet, kultuszokat őrizték meg többé kevésbé, s a századok során sok elem felszívódott belőlük a klasszikussá kialakított kathakali táncdrámába. A kathakali felépítése miatt nem hagyhatjuk említésen kívül a haditáncokat sem, mint pl. a velakali, amelyet a nair — dravida eredetű — kaszt tagjai táncolhatnak emberemlékezet óta, minden év március, április hónapjában. A tánc lényegében a Mahábhá-rata eposzban tárgyalt Kurukshetra térségében lezajlott nagy ütközetet jeleníti meg, ahol a Kurava és Pandava testvérek ütköznek meg seregeikkel. A nair táncosok a Kurava testvéreket alakítják, míg a Pandava fivérek hatalmas bálványyszerű faépitmények képviselik az út két oldalán, amely a templomhoz vezet, ahol a táncelőadás, szertartás lezajlik. Mindegyik táncosnak szépen dekorált pajzsa és rövid, görbe fakardja van, fehér ing, piros öv és piros turbán a ruházat. Egy ilyen eltáncolt ütközet 1 — 1½ órát vesz igénybe, s ezalatt minden harcos tanúbizonyságát adhatja táncos és harcos képességeinek. A tánc szabályos csatamezőről való levonulási műveletekkel fejeződik be. Van ennek a táncnak egyszerűbb változata is, amely pulayarkali néven ismeretes, és bármelyik kaszt tagjai eljárhatják az év minden szakában.

Néhány vázlatos képben rövid áttekintést adtunk a Keralában még ma is feltalálható, dravida elemeket magába foglaló táncokról, amelyek a megfelelő utalások szerint hatással voltak a kathakali kialakulására.

A kathakali képzés és technika

A ksatrija, tehát harcos, délindiai, dravida eredetű nayar kaszt tagjai annakidején a kalarinak nevezett testedző iskolában részesültek megfelelő katonai kiképzésben, ahol a középkori lovagi tornákhoz is hasonlóan elsajátították az ügyes hadifogásokat s váltak fizikailag és szellemileg is alkalmassá a harcos névre. Az indiai utalások szerint a kathakali táncos évszázadokra visszamenőleg ilyen kalarikban részesült és részesül ma is képzésben és az ott kapott erőteljes testi és szellemi képzés teszi alkalmassá arra, hogy a táncművészet avatott képviselője legyen. A kalari szigorú életrendet, szinte katonás fegyelmet, s igen magas követelményeket ró a növendékekre. A képzést 8—10 éves korban kezdik el s körülbelül 10—12 évet vesz igénybe. Ezalatt a tanuló a gurunak, a képzést végző mesternek az instrukciói alapján kell, hogy cselekedjen és éljen a nap minden szakában, kellően beleilleszkedve a tanuló és tanító termékeny közösségébe. A növendékek kora hajnalban, 3 óra körül kelnek, s körülbelül két órán keresztül szemgyakorlatokat végeznek. Tiszta vajjal kenik be a szemet és környékét, hogy ezzel is alkalmassá tegyék a szempillát, a szemöldököt és szemhéjt a sokfajta mozgásra, forgatásra. Meg kell tanulni a pupilla kétszeres nagyságra való tágítását, a szem hosszszantartó, rebbenés nélküli nyitvatartását, és számtalan olyan apró fogást, ami szükséges ahhoz, hogy a táncos a szemjáték segítségével ne csak érzelmeit, hanem belső látásainak a kivetítését a néző felé tudja közvetíteni. A kifejezésen túl érzékeltetni kell a távolságot, a teret és időt, s mindazt, amit a díszlet hiánya ennek pótlásaként megkíván. Ezután olajjal bekenik testüket s elkezdődik a kb. 1 óra hosszú tartó masszázs és dögönyözés. Ennek a műveletnek olyan eredményesnek kell lennie, mondják az indiai

mesterek, hogy egy év után a növendék úgy tudja irányítani, hajlítani minden végtagját, testrészét, minha semmi csont nem volna benne. 8–9 óra között megfürödnek, majd reggeliznek. Utána kathakali tánclépéseket és drámarészleteket tanulmányoznak, gyakorolnak. Délben ismét fürdő következik, amelyet könnyű, de változatos ebéd fejez be. Az étkezést 1–2 óras pihenő követi s ez a forró égöv alatt élő emberek számára természetes. Délután folytatják a tréninget, amelynek egyik fontos része a mudrák gyakorlása. A jó kathakali táncos több mint 500 fajta kézjelet ismer és használ, s ennek a hatalmas anyagnak a megtanulása, begyakorlása igen sok időt igényel. Természetesen az arcjáték, a maszkkészítés, fejdísz, ékszerek ismerete, használata, ruházat valamint a zenei ismeretek elsajátítása is beletartozik a mindennapi programba. Este 8–9 között a fürdőt vacsora követi, amely után a növendékek a guru köré telepednek s elkezdik a Mahabharata és Ramayana tanulmányozását, amely ismeretek nélkül művész nem tud eligazodni az indiai irodalom rengetegében. 11 óra felé aludni térnek, de ez az éjszakai alvás sohasem több napi 4–5 óránál. Ilyen jellegű iskolák ma is léteznek Indiában, privát, vagy államilag támogatott formában. A leghíresebb iskola a nagy malayalam költő, Vallathol által alapított Kerala Kala Mandalam, Cheruthurutiban.

Kathakali maszk, fejdísz és ruházat

A kathakali táncdráma egyik meglehetősen komplikált s nem minden szempontból tisztázott része a maszk, fejdísz és ruha. Itt a legnagyobb valószínűsége van annak, hogy mindezek eredetileg dravida származású szokásokra épültek, mert a szanszkrit dráma ilyen formában nem ismeri ezeket a tényezőket. A dél-indiai népi, törzsi és rituális táncok ismerik ezeket az összes többi indiai klasszikus táncoktól elütő formákat s adott esetben ma is alkalmazzzák azokat. Ennek ellenére a kérdéskomplexumot csak főbb vonásaiban tekinthetjük át, mert különben elveszünk a variációk és kombinációk indiaiak által sem mindig tisztán látott dzsungelében. A kathakali együttesnél a maszk, fejdísz, a ruha és az ékszer avatott mestere — egyébként az együttes legjobban fizetett tagja — a patukaran, a narrátor, aki recitálva időnként előadja a történetet az előadás alkalmával. A jellemeket három fő csoportra osztják:

1. Sattvika, a jellemes, hős, isteni lények
2. Rajasik, akik bizonyos hibákkal és bűnökkel is birnak, mint pl. gőg, kapzsiság, hiúság stb.
3. Tamasik, a kimondott démoni elemek, akik a rombolás szellemét testesítik meg.

E három jellemfajta majdnem a kiismerhetetlenségig variálja a maszkok és fejdíszek kombinációs lehetőségeit. Természetesen csak a legfontosabb néhányat tesszük vizsgálatunk tárgyává.

Paccha (zöld), az egyik legismertebb maszktípus: istenek, hősök, királyok, mint Krishna, Arjuna, Nala stb. megjelenítésénél alkalmazzák. Az arcot halvány borsózöld festékkel kenik be. A szemöldököt és a szem környékét erős fekete festékkel húzzák ki, s ezeket vékony fehér vonalakkal keretezik. Az ajkakat élénk vörösre festik és a megfelelő kasztjeleket elhelyezik a homlokon. Ezután a rizspasztából elkészített fehér pépes chuttit kenik fel az arcra, a szem alatt kezdve a járomcsont vonalán mintegy az arc kiszélesítéseként az áll felett áthaladva. Ez megszáradva, furcsa, kemény kerete képez az arcon. Ma már sokszor készítik ezt az egyszerűség kedvéért papírból is.

A *katti* (kés) a másik ismert maszkfajta, amelynek alapszíne szintén zöld, kicsit sötétebb árnyalattal s piros csikozással. Az orr két oldalán két fehér, ovális forma piros kerettel. Ennek a maszktípusnak legjellemzőbbje a hatalmas, felfelé kunkorodó, vörössel festett bajusz. A nyakat is vörösre festik, s rákenik az arcra a fehér chuttit is.

A *tadi* (szakáll) szakállas maszkfajta, amely a szakállak színei szerint három csoportra oszlik, fehér, piros és fekete szakállúra. Hanumán, a majomkirály fehérszakállú, Kirata, a vadász fekete szakállú s a démoni lények égő vörös szakállúak, de ebben az esetben az arc felső része feketére van festve.

A szentek, rishik, mesterek, guruk, papok lényegében maszk és fejdísz nélkül jelennek meg, nekik a tisztaság és egyszerűség a díszítő jel. A maszkokhoz járul ékességként a két főtípusra bontható fejdísz. Az egyik a kiritán, kb. másfélszer magasabb az átlag fejhossznál, csúcsos, torony alakú, amelyet egy napszerű korong glóriaként övez. A fejdísz könnyű fából készül, be van aranyozva, és számtalan ékszerrel, kővel valamint viraggal és pávatollal díszítik. Ennek a fejdísznek az egyik fajtája volt a chakiar kaszt fejdísz is a régi időkben. Érdekességként kell megjegyezni, hogy az istenek és földi megtestesítőik nem ezt, hanem a másik, szerényebb típusú maszkot, a mudit használják. Ez rendszerint textiliákból (selyem, bársony, brokát) készül, henger alakú, s a tetején kihúzzák a haját, amelybe virágot tűznek. Hanumán, a majomkirály is mudit visel, de ennek az alakja olyan, mint a papok által viselt széles karimájú kalap, csak egy kicsit magasabb középső (tomp) résszel. A démonok mudija cilinderek alakú, de felfelé szélesedő véggel. Küldöncök, kocsisok, kisebb jelentőségű szereplők piros turbánt viselnek a fejükön. A ruházat többféle színű ingből áll valamint többretegű, oldalt elálló szoknyából, amely hátul fel van hasítva, hogy a táncost ne gátolja a mozgásban s a nagy forróságban ne zárja el a levegőt a testtől. Krishna rendszerint kék inget, az istennel szemben álló gonosz erők pirosat, Hanumán fehér szörme inget, a démonok feketét hordanak. Ezenkívül sokfajta kar- és bokaperecet valamint ékszer viselnek. A vállról több szalag lóg le, amelyek végére kis tükör van erősítve, hogy előadás közben a táncos jelmezét ellenőrizni tudja. A bal kéz ujjain ezüst köröm-meghosszabbító van. Az európai szerzők egy része, sőt még néhány indiai is (pl. Balvant Gargi) említést tesz a kathakali ruházat esetleges európai származásáról, de az indiai szakemberek többsége ezt cáfolja, s a tények is ez utóbbit látszanak támogatni.

Az előadás

Az előadás az esti órákban játszódik le vagy egy templomudvarban, vagy a falu szélén, egy arra alkalmas sík terepen, ahol kb. 5×5 m-es térséget foglal el a színpad, ami semmi más, mint a sima föld, friss levelekkel és virágokkal felszórva. Elöl, a színpad közepénél — az előtérben foglal helyet a nagy olajmécses, amely a holdfényen kívül az egész színház egyetlen fényforrása. A zenészek félkörben helyezkednek el, s a dobos leadja a kelikottu néven ismert jelet. Kezdődik az előadás, hívják a falu lakosságát, a nézőket, hogy foglalják el helyüket az igazi szabadtéri színpadon, ahol semmi díszlet, semmi technika nincs jelen, csak az ember a maga művészetével és képzelőerejével, ami pótol mindent, amit esetleges műszaki fogásokkal lehetne helyettesíteni. A zenekar legalább egy chenda nevű nagy dobból, egy maddalam nevű dobból, chengala nevű gongból és két elathalam nevű cimbalmóból áll. Természetesen egy-egy zeneszerszámból adott esetben több is lehet, de ez az általánosan elfogadott összetétel. Este 9 óra körül megszólal a zenekar, s nyitányszerűen játszik egy sort a megjelent közönségnek. Majd megjelenik két ember és hozza kezében a therissilát, függönyt, amely kb. 12 láb

hosszú és 8 láb széles, több színű selyemből van, s fejmagasságban tartva kifeszítik. Az énekesek fohászkodnak az istenhez, és a függöny mögött két táncos a thodayam néven ismert bevezető tánchoz kezd. Ezután a penapad nevű rész következik, amikor a paccha maszkot viselő táncos jelenik meg a színén s egy kis ízelítőt ad a tánc, mudra és szemjáték művészetéből. Közben részleteket énekelnek a Gita Govindából. Majd az ellenhős, a gonosz megtestesítője jelenik meg, s toporzékolva mutatja be a függöny mögött romboló erejét. Ez a tiranokku. Ezek után eltűnik a két függönytartó férfi a függönnyel együtt és kezdetét veszi a tulajdonképpeni előadás, amely néha több estén át tart.

Nem lenne teljes a kép a kathakali típusú táncdrámákról, ha nem tennénk említést a mohini attamról és a yakshaganáról, mely utóbbit talán úgy fogalmazhatnánk meg, mint Mysore állam kathakaliját. A mohini attamot a legutóbbi években határozottan a kathakali típusú táncdrámák közé sorolják, bár elismerik, hogy mivel női szólótánc, rengeteg elemet vett át a bharata natyamból, mégis jellegénél fogva táncdráma. Ruházata egyszerű, sem maszk, sem fejdísz területén nem igényel semmi különöset. A yakshagana sok népi elemet tartalmazó, maszkos, fejdíszes táncdráma, amely nevét egy dallamformától kapta. Érdekessége a kathakalival szemben, hogy itt az énekes szerepét maguk a táncosok látják el, tehát inkább hasonlít az operához, mint a néma drámához. Általában a nyári aratási idő után adják elő, s főleg a Ramayana és Mahabharata történeteit tartalmazza.

*

Ezzel lényegében vázlatosan áttekintettük a kathakali típusú drámák kialakulását, azok felépítését és fajtáit. Befejezésül csak még annyit lehetne megjegyezni, hogy minden szépsége és érdekessége ellenére is a műfaj komoly válság előtt áll, mert témájánál és módszerénél fogva veszített aktualitásából. India forrongó gazdasági és társadalmi struktúrája — bár elsősorban csak a nagyvárosokban — hatalmas változást szenvedett, s így a művészet terén is megváltozott az ízlés, a kívánság. Az indiai klasszikus tánc és színházkultúra válságban van. A hagyományok ütköznek az új élet kívánalmaival, s a hagyományos művészeti formák felújítása rövid idő alatt talaj nélkül marad. A művészet válsága vagy a művészet forradalma nemcsak egy kontinens privilégiuma. A fejlődő országok s India is a szabadság megszerzésével megkapta önállóságának gondjait is, s a múlt nemcsak dicsőséget és erőt ad a jelennek hanem nagyon sokszor gond és visszahúzó kolonc formájában is jelentkezik. Ötszázmilliós nép, ötezer éves múlttal, hatalmas kulturális alkotásokkal áll a világ színe előtt, a mai élet minden problémájával és a járható út megtalálásának lehetőségével, amely elsősorban a maga ügye.

Budapest, 1967. december

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Baktay Ervin: *India művészete*, Bp., Képzőművészeti Alap, 1958.
- Bálint Gábor: *Tamil (dravida) tanulmányok*, 1897.
- Caldwell, R.: *A Comparative Grammar of the Dravidian or South-Indian Family of Languages*, London, 1856.
- Chatterji, Suniti Kumar: *Old Tamil, Ancient Tamil and Primitive Dravidian*, Madras, 1956.
- Fábri Károly: *Art and Architecture of India*, 1961.
- Gargi, Balwant: *Theater und Tanz in Indien*, Berlin, Henschelverlag, 1960.
- Ghosh, Manomohan: *Contribution to the History of the Hindu Drama*, Calcutta, 1958.
- Iyer, K. Bharata: *Kathakali, the Sacred Dance Drama of Malabar*, Luzac, London.
- Khokar, Mohan: *Kathakali and Related Forms*, Bombay, 1961.
- *Folk Dances of India*, Bombay, 1961.
- *Ritual Dances of India*, *Bhavans Journal*, Bombay, 1962.
- *Western Interest in, and Its Impact on, Indian Dance*, Madras, 1961.
- *Saivism and Vaisnavism in Indian Dance*, Madras, 1963.
- Marg* 1957. évf. 1. sz., 1959. évf. 1. sz., 1966. évf. 2. sz.
- Menon, K. P. S.: *Kathakali*, 1961. (kézirat).
- Natya Shastra Sangralha*, Tanjore, 1963.
- Nandikeshvara: *Abhinayadarpanam*, Calcutta, 1961.
- Sastri, Nilakata: *A History of South India*, Oxford, 1955.
- Singha, Rina and Massey, Reginald: *Indian Dances*, London, Faber, 1967.
- Smith, A. V. *The Oxford History of India*, London, 1961.
- Thomas, P.: *Epics, Myths and Legends of India*, Bombay, 1961.
- Zimmer, H.: *Myths and Symbols in Indian Art and Civilisation*, New York, Harper, 1962.

SUMMARY

THE RENAISSANCE OF CLASSICAL INDIAN DANCES. II. THE DEVELOPMENT OF THE KATHAKALI TYPE DANCE DRAMA

by Dr. I. Sipos

One of the earliest and most interesting types of classical Indian dances is the *kathakali* dance drama evolved in the south-Indian state Kerala.

The author briefly touches upon the specific complex character of Indian culture and points out the peculiar amalgamation of Dravidian and Indo-Arian elements of the Indian art of dancing.

Relying on the *Natyashastra* and the *Abhinayadarpana* he deals with the fundamental aesthetic concepts without which the classical Indian dances cannot be understood, and analyses the fusion of dance and mythology, stressing the role of god Shiva.

As a ritual dance drama the *kathakali* played a significant part in the culture of South India absorbing the dance traditions and popular customs of the peoples of Dravidian origin. It has developed under such names as *chakiar koothu*, *kudiyattam*, *pathakam*, *krishnatam*, *ramanattam* and *tullal* into what is today the stylized and modernized *kathakali*.

Disciplined, many-sided training is an important precondition of this genre which uses highly developed masks, headgear and costume. Decors in the European sense are absent.

The rich world of the *mudras* (more than five hundred movements of the hands), the specific expressions of the eyes and the face are characteristic of the *kathakali*.

Now widely diffused in India, the *kathakali* dance drama interprets mythological themes based on ancient tradition but also endeavours to find the ways and means to capture modern man.

A VERSENYTÁNC KIALAKULÁSA ÉS FEJLŐDÉSE

Kaposi Edit

A huszadik század az élet különböző területein — bár szerves folytatása az előző századnak, mégis annak tagadásával kezdődik. A gazdasági és politikai ellentétek az első világháborút érlelik s a forradalmi hullámok egyre jobban megrengetik a kapitalista osztálytársadalom alapjait. Az élet lüktetőbbé, gyorsabb tempójúvá lesz. A kort a mozgás, a dinamizmus jellemzi. A művészeti élet centrumait állandó forrongás, új „izmusok” születése, új kifejezésformák istenítése, vagy kárhóztatása jellemzi.¹

A táncművészet minden ágában ugyanezt a forrongást tapasztalhatjuk, s ez sok új, jellegzetesen huszadik századi funkció és forma létét teremti meg. A balettművészet tagadásából születik a modern mozdulattművészet, a kifejezőtánc sokféle irányzata, de ugyanakkor a romantikus-klasszikus balettművészet soha addig nem tapasztalt felvirágzásának is tanúi lehetünk. A néptánc XIX. századi „felfedezése” művészeti, tudományos és társadalmi téren gyümölcsözők és bontakozik ki. A társastánc szakít a balett-alapokkal és új funkciója: a sportszerűség a század első évtizedeiben jelentkezik. Mindezek a törekvések az első világháború után teljesednek ki a táncművészet valamennyi ágában.

A századforduló táján megjelent társastánc szakkönyvek még az „általános táncmesterképzés”-re törekedtek, s így a tanítandó társastáncokat is a balett alapján adták közre. A tánclépések leírásánál és a gyakorlatok összeállításánál egyaránt a balett kifejezéseit és formanyelvét használják.² Az ily módon képzett táncmesterek a századfordulóig elsősorban az arisztokrácia és a nemesség, ill. a jobbmódú városi polgárság gyermekeit tanítják zártkörű tanfolyamokon. A társastáncok és az illemszabályok elsajátítása a társasági életben való forgolódáshoz elengedhetetlen volt, így azt az iskolai tanulás természetes kiegészítőjének tekintették. A huszadik század első évtizedeiben Európaszerte és hazánkban is egyre nagyobb a tánciskolák iránti érdeklődés a városi kispolgárság, munkásság, sőt a parasztság körében is.³ Az első világháborúig a legkülönbözőbb társadalmi osztályok és rétegek ismerkednek meg a XIX. század végéig kiérlelt, nagyobb tömegben is járható páros táncokkal és szívesen fogadják a táncmesterek irányításával folyó játékos formákat is. Ezekben az években Európaszerte még a bécsi keringő a verhetetlen, s minden mulatságon többször visszatérő tánc. Terjedését a majd minden közép-európai országban megtalálható osztrák zenekarok segítik.

¹ Körtvélyes Géza: *Modern képzőművészet, zene és tánc nyugaton*. Táncstudományi Tanulmányok 1963–1964. 21–44. old. Vitányi Iván: *A tánc*. Bp. 1963.

² Friedrich Albert Zorn: *Grammatik der Tanzkunst*. Leipzig, é. n. — Előszó: Odessza, 1887. Eduard Reisinger: *Die Tanzkunst und die Tänze*. Wien, 1889. A. Freising: *Leitfaden für den Tanz—Unterricht*. Berlin, 1894. W. K. von Jolizza: *Die Schule des Tanzes*. Leipzig, é. n. (1905.). Müller Lajos: *Az illem és táncztan egyetemes kézikönyve*. Budapest, é. n. Róka P. Pál: *A táncművészet tankönyve*. Nagykovács, 1900.

³ Pesovár Ferenc: *Táncmesterek a szatmári falvakban*. Táncstudományi Tanulmányok, 1959–1960. 309–332. old. Kaposi Edit: *Bodroghöz táncélete*. — Kézirat, Bp. 1949. Kaposi—Maácz: *Magyar népi táncok, táncos népszokások*. Bp. 1958. 115–122. old.

Még Angliában is ezek játszanak a nagyobb „music and dancehall”-okban. A keringő mellett az ünnepélyes bevonuló tánc, a *polonéz*, a játékos és több részből álló *quadrille* (francia négyes), a nagy *mazur*, a *polka*, *pas de quatre*, *pas de patineur*, s néhol a *lancier*, valamint a *cotillon*ok különböző formái kapnak helyet.

De mire mindezek a beérlelt társastáncok általánossá válnak, már Európán kívül: Amerikában ring az új társastáncok bölcsője. Fékevesztett, illetlen, szabálytalan zenék és táncok kelnek át az óceánon. A zenéket és a táncokat egyaránt elragadtatás és kárhoztatás fogadja, majd kíséri szinte napjainkig. Az első amerikai tánc, a *cake-walk* már a múlt század végén felbukkan Európában, de groteszk formája miatt a legtöbb országban inkább bemutató jellegű tánc marad, a táncrendbe nem kerül be. Annál nagyobb sikert arat a *boston* és a *boston américain*, melyek a keringőhöz hasonló zenéjük és forgáslehetőségük miatt az előbbi egy időre néhol teljesen kiszorítják. S végül új zenei ritmussal és a mai társastáncok alapját képező, a természetes járásmódhoz közelálló formájával megjelenik a *onestep* és a *twostep*. Ezek a táncok jelentik az éles határvonalat a XIX. és XX. század társastáncai között, mert ebből a csiszolt, hétköznapi mozgásra épülő formából születik meg a későbbi *foxtrott*, az angol táncstílus iskolatánc. Ez teszi lehetővé a társastáncok iskolarendszerbe foglalását, a sportszerű gyakorlást, a versenyek rendezését és a mai, nemzetközi méretűvé szélesedett sportszerű művészeti ág: a *versenytánc* megszületését. Ezt a közel fél évszázados fejlődést kívánjuk az alábbiakban nyomon követni, s ezzel — az utóbbi években hazánkban is meghonosodott — versenytánc helyét, szerepét, valamint a fejlődés tendenciáját felvázolni.

A versenytánc kezdetei

Az első világháború előtt — mint több évszázad óta — Párizs volt a társastáncélet s a női divatirányítás központja. A tengerentúlról jött bosztonnal itt veszi fel a versenyt az Európában újjászülető *tangó*. Ebben az időben nagy argentin kolónia található Párizsban. Először a párizsi művészvilág rajong a tőlük látott tangóért. *1907-ben Párizsban* rendezik meg az *első tangóversenyt*. Európa többi fővárosát 1911 és 13 között hódítja meg ez a tánc némileg változott formában. Bár hamarosan megjelenik a parketten a braziliai eredetű *maxix* és feltűnik az ugyancsak braziliai közvetítésű *samba*, a tangó népszerűségével a tizes években egyik sem tudja felvenni a versenyt. S ezzel úgy tűnik, hogy a franciák továbbra is a társastáncélet irányítói maradnak. Ezt támogatja az a nagyfokú érdeklődés is, mely a táncversenyek lelkes szervezője: Camille de Rhynal, párizsi táncmester tevékenységét kísérte. *1907-ben Nizzában* is megrendezi a tangóversenyt, majd *1909-ben Párizsban* megtartják az *első világbajnokságot*. Ezen csak a legújabb táncokkal indulhattak a versenyzők. A boszton, a grizzly bera, a turkey trot és a onestep szerepelt kötelező számként. A *második világbajnokságra 1910-ben* kerül sor *Nizzában*, a *harmadikra 1911-ben Párizsban*. 1912-ben már olyan nagy volt a pályázók száma, hogy három nap és három éjjel folyt a válogatás. Az 1913-as mesterbajnokság döntői pedig 14 napig vették igénybe a zsűri türelmét.

Míg Európában a látványos táncversenyek zajlanak, Anglia új, szokatlan tánczenével ismerkedik meg. 1912-ben itt jelennek meg az első, Amerikából átlátogató jazz-zenekarok. A ragtime magával ragadja az angolokat és rövidesen a francia közvetítésű tangó háttérbe szorul, mert saját ízlésük szerint formálják az új zenére az azzal együtt érkezett táncot. A *ragtime* (rongyá tépett zene) az *első jellegzetes XX. századi tánczene*. Ez a néger és fehér zenekarok többszörös kölcsönhatásából jött létre csakúgy, mint a reá járt tánc. A ragtimeből hiányzik a jellegzetes afrikai blues tonalitás, a dur

1. „Savaria 1966”: Slow-fox
 „Savaria 1966”: Slow-fox



és a moll világos szétválása. Ennek már európai hangzása van. De hiányzik belőle az offbeat, vagyis a ritmikai ellentét a ritmus és a dallamhangszerek között. Ebben — csakúgy, mint az európai tánczenében — a dallamhangszerek adják a ritmust, a dallam és a ritmus egybeesik. A fehérektől álló dixieland zenekarok ezt a stílust hozzák és a jazzt a négerektől átvéve, szinkópáltan játsszák.⁴ A néger jazz-zenekarok szilaj lovaglótépőben játszott számai a táncosokat Amerikában egyre gyorsabb tempóra kényszerítik. A fehérek zenekarai — különösen Angliában — lassúbb tempóban játszanak, s ezekre a számokra alakul ki 1914 nyarán a *foxtrott*.

S míg Európában az amerikai jazz-zenekarok elsősorban a nemzetközi szórakozó helyeken és lokálokban játszanak, ahol az extrém és mindig újat kívánó tulajdonosok a mondén táncosok műsorában hirdetik meg a divattáncokat, addig Angliában a kisvárosok parkettjein, a tömegek lábán születik meg az új társastánc. Míg a kontinens a szélsőséges, soha nem látott táncformák megteremtésén fáradozik, az angolok kialakítják a minden túlzástól és egzaltáltságtól mentes, a patetizmust mellőző formát. A természetes járólépés művészi, táncos megformálását s a maguk ízlése és temperamentuma szerinti csiszolását látjuk viszont a *foxtrott*ban.

A tánc elsősorban a táncklubokban terjed. Angliában alakulnak a világon először olyan klubok, ahol az a cél, hogy a társastáncokat kisebb közösségekben, tanulással egybekötve, sportszerű módon ápolják. 1903-ban alakul meg a Keen Dancers Society,

⁴ Gonda: *Jazz*, 57—66. old. Jazz Lexikon Ragtime, Dixielandstiel, Dixielandjazz címszavak.

melyből később a híres Boston Club lett. 1912-ben még a Boston Club tagjai is áhítattal fordulnak Párizs felé és gyönyörködnek a legjobb táncosok bemutatóiban, s nem sejtik, hogy egy évtized múlva reájuk tekintenek majd így a legtehetségesebb versenyzők.

Az egyre szaporodó angol táncklubokban a társastánc ápolása a komoly hobbyk rangjára emelkedik. Az angolok ezt is meggyőződéssel és sportszenvetéssel üzik, mint a legtöbb „angol” sportágat. De ezt nem úgy teszik, mint a korabeli amerikai táncversenyek résztvevői, akik maratoni versenyeket rendeznek, s ezekkel inkább szánalmat és elrettenést keltenek másokban.⁵ A társastáncot inkább az esztétikus sportok magaslatára emelik.

Az 1914 nyarára kialakult foxtrott azonban nem indulhatott el hódító útjára, mert közben az első világháború söpört végig Európán. A kontinens háborút viselő országaiban betiltanak minden táncos szórakozást. Angliában az angolok praktikus életbölcse-séggel nem ezt teszik. Ők szükségesnek tartják, hogy a szabadságra hazalátogató angol katonák és az otthonmaradott fiatalok a háború ellenére is megtalálják a szórakozás lehetőségét. A táncalkalmak megsokasodnak és új szint öltönek, amikor 1917-től egyre több amerikai jazz-zenekar játszik Anglia-szerte. Ezek a zenekarok indulószerű muzsikájukkal segítenek abban, hogy a háború végére a foxtrott a jazz zenéhez szorosan kapcsolódjék. A tánc sajátos stílusjegyei kibontakoznak, s teljes egészében „angollá” válnak. 1918-ra kikerülnek a táncból annak korábbi, amerikai eredetét jelentő figurái: az ugrások és a párok lökessel való eltávolodása egymástól. Kicsiszolt, sima, folyamatos, gördülékeny, artisztikus tánc lesz belőle, melynek sajátos technikája és kifejezésformája van.

A háború utáni hónapok azonban — az általános demoralizálódás és nemzetközi behatás következtében — egycsapásra tönkréteszik a szépen kifomálódott foxtrottot. A zabolátlan *shimmy*, mely erős vállrázásával, a sarkak groteszk ki és beforgatásával széttört minden mozgásfegyelmet, elsőpri a kivívott „költői természetességet”. Az új tánc hódít a kontinensen és az angol táncklubokban is. Néhány klub igyekszik gátatvetni ezeknek. Elsősorban a régi angol sequence táncokat (*Veleta*, *Military twostep* stb.)⁶ állítják szembe a *shimmy*vel, ezek azonban inkább csak egy-egy táncfesztivál szűkkörű közönségénél nyernek támogatást, nem a táncoló tömegeknél. Hasonló a helyzet a kontinensen is. Egyre jobban érlelődik az igény, hogy a társastáncok terén „rendet kell” teremteni.

A versenystílus születése

Anglia vezető szerepének kialakulása

1920. május 12-ére Philip J. P. Richardson, a legtekintélyesebb angol táncmester hívására 200 brit táncmester jött össze a Grafton Galerie-ben. Richardson beszélt az általános zűrzavarról, a félreértelmezett táncos szabadságról, melyet egyesek szabados-sággként értelmeznek és félreleteszik a jóízűlést a parketten. Ismertette a háború alatt kialakult foxtrott jelentőségét, stílusjegyeit és felszólította a táncmestereket, segítsenek rendet teremteni, s az esztétikumot, a sportszerűséget juttassák érvényre újra a tánciskolákban. A meghívott sajtóképviselőket és a társadalmi szervek vezetőit is az úgy támogatására kérte.

⁵ *Years of American Dance. — Ballroom Athletics.* New York, 1954. 155—157. old.

⁶ M. Gwynne, V. Silvester id. könyvei a régi táncokról.

2. „Savaria 1966”: Rumba
„Savaria 1966”: Rumba



L. Maurice az új stílus jellemző jegyeit ismertette. Kiemelte, hogy a kor szellemének a természetes, egyszerű, világos formák felelnek meg, ezért az ilyen stílusú táncoknak kell érvényre jutnia. Elvetette az extrém lépéseket, a túlhajszoltságot.

A konferencia Központi Bizottságot hozott létre, melynek feladatává az alaplépések rögzítését tették. A Bizottság nagy lendülettel dolgozott és 1920. okt. 20-án már meg is tartották a második konferenciát, ahol a javasolt lépéseket bemutatták. Ezeket a résztvevők jóváhagyták. A harmadik konferencián — 1921. május 8-án — bár a shimmy, mint divattánc került előtérbe — a foxtrottal való behatóbb foglalkozást újra a Bizottság feladatává tették.

1920 tehát döntő dátum a társastánc történetében. *Az angol stílus — a versenystílus — először szakít a több évszázados táncmester-hagyománnyal és felszabadítja a társastáncot a balettpozíciók alól. A párhuzamosan elhelyezkedő lábfej, a sarokról a lábujjra való gördülés bevezetése ebben a táncágban gyökeres változást idéz elő. Konzekvenciái új stílus megteremtését teszik lehetővé.*

1924 ismét jelentős dátum a modern társastánc történetében. Az 1904-ben alapított Imperial Society of Teachers Dancing nevű szervezetnek megalakul a társastánc tagozata, a Ballroom Branch. Ebben elsősorban azok a táncmesterek tömörülnek, akik a modern társastáncokat és az új, angol stílust kívánják ápolni. A viktoriánus kor konzervatív táncmesterei rosszalással nézik ezt a tendenciát és továbbra is a balettalapon való táncoktatás, a valcerek, kontratáncok világának visszahozatala, valamint az Angliában közkedvelt sequence táncok újabb és újabb változatainak az alkotása és terjesztése révén igyekeznek az egyre szélsőséesebb divatáramlatokkal szembeállni.

Az új irányzat lelkes híve, a sokoldalúan képzett (balettben és színpadi táncban egyaránt jártas) Philip J. Richardson lesz az új tagozat elnöke. A vezetőség első feladata, hogy kidolgozza a táncmesterek részére az új stílus vizsgaelőírásait.⁷ S ezzel a modern társastáncok standardizálásának első írásos dokumentuma is megjelenik.

P. J. Richardson utólag, e kor történetét értékelve a Ballroom Branch megalakítását az „Imperial”-on belül olyan jelentőségűnek tartja a modern társastánc történetében, mint amilyen a francia Királyi Táncakadémia megalakítása volt 1661-ben a balett területén. S hogy ez közeljár az igazsághoz, bizonyítja az, hogy célkitűzés és módszer tekintetében ugyanazt az utat járták. A terjesztés tekintetében azonban sokkal jobb körülmények között voltak, mint 300 évvel korábbi kollégáik, hiszen az utazás, a könyvkiadás, majd később a mozi és a televízió is a segítségükre sietett. S ezeket a kommunikációs lehetőségeket az angolok jól fel is használják. Mint lelkes táncapostolok jelennek meg nemcsak a táncmesterek, hanem a táncosok is szerte a világon.

A versenystílus terjesztése

Az első világháború után Camille de Rhynal újra feleleveníti a sportszerű táncversenyeket. 1922-ben, a harmadik világbajnokságon fölényes győzelmet arat az angol Victor Silvester partnerével, Phyllis Clarc-kel. A már teljesen kialakult, logikus és esztétikus angol stílusra felfigyelnek a bírák és versenyzők egyaránt. Ettől kezdve szinte márról-holnapra Anglia ragadja magához a vezetést a táncversenyeken. Hosszú évekig Silvester marad a társastánc koronázatlan királya. De ha ő nincs jelen, akkor is minden nemzetközi versenyt angolok nyernek meg. A nagy érdeklődésre Silvester 1927-ben *Modern Ballroom Dancing* címen könyvben adja ki a táncokat. Az egymás után több kiadást megért könyv 75 ezer példányban fogy el. Silvester később a versenytáncokhoz zenét komponál, a táncokat filmen, majd az utóbbi másfél évtizedben televíziós adásokon is népszerűsíti. Könyve ma már inkább történeti jelentőségű, további munkásságát jobbra a tánczenei és propagandatevékenységében értékeli még Angliában is.

1929-re megéri a helyzet, hogy az angolok — a széleskörű érdeklődésnek eleget téve — stílusukat, iskolájukat ne csak hazai, hanem nemzetközi konferencián is ismer-tessék. 1929. április 14-én jön össze a híres *Great Conference* (Nagy Konferencia), amely foglalkozik a modern társastánc formai és funkcióbeli problémáival. A társastáncok jelentőségét és szerepét vizsgálják pedagógiai, művészi és sportszempontból. Az előadók a javasolt és elfogadott táncok ápolását, terjesztését a tánciskolák, táncklubok és táncversenyek keretében látják biztosítottak. Nemcsak az egész Brit Birodalom területéről, hanem úgyszólván az egész világból érkeztek küldöttek a Nagy Konferenciára és valamennyien elfogadták az ott elhangzottakat. Így rövidesen „az angói stílus” elnevezés mellett „nemzetközi stílus” és „versenytánc stílus” néven is emlegetik ezt az iskolát. Az elhangzott javaslatok feldolgozására Bizottságot választottak. A négytagú Bizottság tagjai lettek: P. J. Richardson, Victor Silvester, Josephine Bradly és Alex Moore. Július 14-én a Bizottság kiadta a 21 pontba foglalt határozatot, melyben rögzítette a standardtáncok: a *foxtrott*, a *quickstep*, a *keringő*, a *tangó* és a *blues* formáit. Ez a munka azzal járt, hogy a lépéseknek nevet adtak, a mozgásformákat definiálták, a tempókat rögzítették és ezzel megteremtették a modern társastánc saját mozgás és kifejezésformáit, kialakították az írásos rögzítés nyelvét.

Ezután indulhatott meg a folyamatos és egyre szélesedő társastánc szakirodalmi

⁷ *The Syllabus of Exemination, Dance Journal*, 1924.

3. „Savaria 1966”: Paso-doble
 ”Savaria 1966”: Paso-doble



tevékenység. Ezt a lehetőséget Alex Moore, a Központi Bizottság egyik legintuitívebb tagja ismeri fel először. A. Moore 1922-ben alapítja a Kingston-on-Themes-en az azóta világhíressé lett iskoláját. 1923-ban a blues társastáncformájának alkotójaként tűnt ki, 1933-ban pedig életrehívja a havonta megjelenő „Levél Szolgálatot”, a *Monthly Letter Service*-t, mely napjainkig az egyre szélesedő nemzetközi mozgalom központi sajtóorgánuma lett. Hírei, anyagközlései a kezdőfokú tanfolyamoktól a társasági szórakozás irányításának tudnivalóin keresztül az amatőr és hivatásos versenyekig; a divattáncoktól a legmagasabb versenyszályok új variációjáig mindig, mindenkor színvonalasan és friss reagálással látnak napvilágot.

1936-ban jelenik meg a „modern táncok bibliája”, Alex Moore *Ballroom Dancing* c. könyve, mely az angol stílus és iskola szakszerű, módszeres, didaktikus összefoglalása. 1966 végéig több kiadást ért meg nemcsak angol, hanem német és francia nyelven is és több, mint 300 ezer példányban fogyott el. Világszerte ez a legmagasabb példányszámot elért táncszakkönyv. — 1948-ban jelenik meg módosítása, a *Revised Technic* c. kiadvány. Ez kisebb változtatásokat és újabb variációkat közöl ugyan, de az 1936-ban kiadott könyv alapjait megtartja. Lényeges szemléletbeli és technikai változtatás ebben a stílusban és rendszerben azóta sem történt.

A Nagy Konferencia után elsősorban Németország, Franciaország, Belgium, Hollandia, majd később az északi országok veszik át az angol irányelveket és a kiadott anyagot. Németország reagál először, hiszen a táncművészet megújulása a különböző mozgásművészeti irányzatok révén elsőízben Németországban talál visszhangra. A társastáncban is a „klasszicizálódás”, a gimnasztikához való közelítés lehetőségét látják,

s így az új stílust felkarolják. Szerteágazó német szakirodalma születik annak a felfogásnak, mely a testnevelés, a „lelki megújulás” és más törekvések szolgálatába akarja állítani a társastáncot is. A testi-lelki megújulás egyik leglelkesebb híve, Heinz Pollack 1922-ben már „észleli” a háború alatt kialakult angol foxtrott és az ebből következő irányzat jelentőségét, mert „*Die Revolution des Gesellschaftstanzes*” c. könyvében „valóság és természetesség” jelszóval „új lelket, új nevelést és új társaságot követel”. Mindezt — hosszas fejtegetéssel — a modern társastáncokkal és táncklubokkal akarja elérni. Könyvében — mely egyike a legjobb német szakkönyveknek — lelkesen támogatja az új, modern táncokat, melyeket mint a természetesség és a hamis csillogás kerülésének megnyilatkozásait üdvözli és a modern társadalom reális kifejezésformájának tart. Ez forradalmi álláspont a vilmosi Németország katonai fegyelmet és külsőségeket tisztelő polgári társadalmában. Bár a társastáncban kezdenek több könnyedséget is elnézni, mint más területen. Ezt bizonyítja pl. az, hogy Burger balettmester 1911-ben a császár előtt bemutatott tangójáért Vilmos-rendet kap és az 1922-ben, a berlini Admirál Palotában rendezett első német táncversenyért a royalista lapok és a német arisztokrácia tagjai is fenntartás nélkül lelkesednek. Ezt a táncversenyt az 1912-ben alakult Boston Club rendezte. Ebbe a klubba csak a „társaság” tánciskolát végzett, vagyis „előképzett” tagjai kerülhettek be. Itt a táncot nem társasági szórakozásnak tekintették, hanem sportnak. „A tánc terem nem traccshely!” — figyelmeztette a tagságot a teremben kifüggesztett tábla. A klubtagok bálókra, nyilvános szórakozóhelyekre nem jártak táncolni, csak a klubban gyakoroltak. A táncról szinte minden szórakoztató jegyet megvontak, még a természetes erotikát és a kissé kacér játékoságot is. A párok a standardtáncoknál szinte egymásra sem néztek, hanem „szent tüzzel és meggyőződéssel”, legjobb technikai tudásukat érvényesítve oldották meg a minél nehezebb feladatokat. 1914 körül a Boston Klub táncosai tangót, bostont, raget, castle-walkot (ez a one-stepből alakult, puha, macskaszzerű lépésekkel táncolt forma volt) és maxixet jártak. De valcert soha. „A valcer halott, s nyugodjék hamvai közt!” — írta ebben az időben R. L. Leonard, a legjobb berlini tangótáncos, az első német társastáncszakírók egyike.⁸ Ő a versenyek, a „tournoi”-ok egyik legnagyobb ellenzője. Gúnyos hangon írt a maga által is kipróbált versenyek izgalmairól és helytelennek tartja, hogy a táncot sportszerű eredményteljesítés alapján bírálják el. A táncot individuálisnak, egyéni érzelmektől és kifejezéstől telítettnek, művészinak tartja még a társastáncformában is. Csupán kis klubban, vagy üdülőhelyen — s ott is csak hangulatfokozásként — tartja megengedhetőnek a táncversenyeket. Gunyoros hangú, versenyellenes karcolatait egyes karikatúrákkal próbálta hatásossá tenni.⁹ Egyébként az idősebb német táncmesterek szintén versenyellenesek voltak és ezt a különböző sajtóorgánumban főleg hangzatos és dagályos deklarációkban juttatták kifejezésre.

A társastánc új formáinak és a sportszerű versenyek előretörését mindez nem akadályozhatta meg. A korabeli sajtóból értesülünk, hogy alig akad a tengerparttól az Alpokig olyan nyári fürdő és téli üdülőhely, ahol egy-egy szezonban legalább kétszer ne rendeznének különböző szintű és összetételű modern táncversenyt. Ezeket olyan szórakoztató programok között jelezték előre, mint amilyenek a lófuttatás, a tenisz, a krikett vagy a golfversenyek. Ezekre is meghívják „nagy neveket”, de benevezhetnek az üdülők is.

⁸ F. W. Koebner und R. L. Leonard: *Das — Tanz — Brevier*. Berlin, 1913. 2. old.

⁹ F. W. Koebner: *Jazz und Shimmy. — Brevier der neuesten Tänze*. Berlin, 1921. R. L. Leonard: *Tanzsport? Tanzkunst!* 53—57. old.

4. „Savaria 1967”: Rumba
„Savaria 1967”: Rumba



Az első versenyek bírálati szempontjait megismerhetjük az F. W. Koebner által 1921-ben kiadott „*Brevier der neuesten Tänze*” c. könyvből. Ezeket a szabályokat az 1921-ben alakult Reichsverband für Tanzsport nevű szervezet adta ki. A szabályzat a közönség által körülvelt és jól megvilágított „Tanzring”-ben javasolja a versenyek megtartását. A legalább hét tagú — de mindig páratlan — zsűri tagjai között az emancipáció eredményeként legalább egy hölgytagot is be kellett választani. A pontozásnál a pár összteljesítményét nézték és ha csupán az egyikük volt jó táncos, azt nem lehetett külön pontozni. A színpadiasság és a színpadi figurák szintén levontak a társastánc értékéből. Egyébként a technikai tudást, a stílust és a zeneieséget (a zene és a mozgás összhangját) kellett a bírónak szem előtt tartani. Az amatőr versenyeken hivatásos táncosok, vagy táncmesterek még partnerként sem indulhattak. De míg az amatőr versenyeken a társastánc karakterhez ragaszkodtak, a hivatásosokén a minél fantáziadúsabb, egyéni invenciójú bemutatókat honorálták, ha azt az előadóművészek magasfokú technikával, elhitető erővel tudták tolmácsolni. A legjobb számok így a mondén táncosok repertoárjába kerültek és a nemzetközi lokálok az újabbnál újabb társastáncok zenéit és az arra készült táncok színpadi megoldásait tűzhatték műsorukra. A parketten megjelent technikai igényesség és esztétikum így visszahatott és sok színvonalas színpadi produkció megszületését segítette.

A Nagy Konferenciáig a különböző táncversenyeken a következő táncok kaptak helyet: a *tangó* (mely a milonga és a habanéra, valamint a kubai és argentin néptáncok különböző formáiból merítve vált társas, ill. bemutató táncná); a *one-step* (mely egyre

inkább közelített az angol foxtrotthoz); a *slow-fox* (mely már az angoloktól származva hódított); a braziliai eredetű *samba*, *paso doble*, valamint a *blues* többnyire a legjobb bemutató táncosok programján szerepelt, bár néhol ezekből is rendeztek versenyt. A valcer azonban mindenütt száműzött lett, mint a modern élet lüktetésében ballasztá vált, édeskés, álmodozó romantika képviselője.

Szövetségek alakulása — nemzetközi kapcsolatok

Az első világháború után — a tánctilalom feloldásával — hevesen lángol fel a tánckedv és a társastánclás *Franciaországban*. A párizsi argentin kolónia tagjai igyekeznek újra felszítani a korábbi érdeklődést a tangó iránt. Különösen az előkelőbb szalokban és a nemzetközi lokálokban vonzó, ha egy-egy argentin zongorista, vagy énekes szolgáltatja a „hiteles” tangómuzsikát. Ezt azonban hamarosan elsöprik a néger és fehér jazzband-ek¹⁰ és a gyorsan születő új táncok. Az életöröm hajszolása, a szenzáció, az újdonság jellemzi a párizsi légkört. A Daily Mail írja Párizsból 1919-ben: „lakás nincs, szén nincs, pénz nincs. Minden ember nyög, panaszkodik és morog Párizsban, de mind táncol!” Ebbe a légkörbe robban be először a szigetországban a háború alatt kialakult és a „marching band”-ekhez kapcsolódó foxtrott.¹¹ Pollack írja említett könyvében: „Nagy hűhóval és gyönyörrel tört előre az újonnan jött foxtrott, mely hasznos táplálék volt a kiéhezett lábizmoknak.” 1922-ben ugyan kissé szégyenkezve ír arról, hogy mit táncolt Közép-Európa foxtrott néven, mert az „karikatúrája volt annak, amit foxtrottnak nevezünk.”

A háború után tíz évvel kezdenek az emberek lehiggadni. Konszolidációra vágyunk annál is inkább, mert a világon végigsöprő gazdasági válság a létbiztonság, a kiegyensúlyozott élet utáni vágyat méginkább felkelti az emberekben. Bár a gazdasági és társadalmi megszilárdulás csak átmenetileg teremthető meg, hiszen a fennálló, megoldatlan problémák magukban hordozzák a második világháborút. A világ újrafelosztására való szövetkezés, a fasiszmus félelmetes megerősödése húzódik meg a mielőbbi konszolidáció hivatalos követelése mögött. Éppen ezért a legtöbb állam minden területen támogatja a biztonságot, rendet és szilárdságot adni tudó szervezetek létrehozatalát. A nemzetközi kapcsolatok is elsősorban ilyen szervezetek között épülhetnek ki leg hamarabb.

Az angolok tehát a kellő időben hívják össze a tánc területén azokat, akik a zűrzavarból, s az állandóan változó divathullámból amúgy is menekülni akarnak. Így a Nagy Konferencián a mintaszerűen kidolgozott tananyag, a világos, logikus célkitűzések, a jól kiépített angol tánciskolai hálózat, a táncklubok, a táncversenyek és a tánckiadásra létrehozott szervezet olyan fogódzó volt, melyre, mint a zsinorra a kandiscukor kikristályosodhatott nemcsak egy hazai, de egy nemzetközi mozgalom is.

Nagy-Britannia — miután a társastáncban saját nemzeti egységét megeremtette és nemzetközi bátorítást is kapott — olyan helyzeti energiával rendelkezett, melyből szinte természetesen adódott, hogy e mozgalom központjává váljék. Ezért az 1930-ban megalakult Official Board of Ballroom Dancing és az 1933-ban Alex Moore által megindított, havonta megjelenő *Monthly Letter Service* nemcsak a brit, hanem valamennyi érdekelt ország szakembereinek is a központi irodája, ill. szaklapja lett. S ami-

¹⁰ Jack Back: *Triump des Jazz*. Wien, 1949. Francis Newton: *The Jazz Scene*. Penguin Books, 1959.

¹¹ Gonda: *Jazz*, 54—55. old.

5. „Savaria 1967”: Quick-step
„Savaria 1967”: Quick-step



kor 1950-ben megalakul a táncmestereket, a hivatásos és amatőr táncosokat magába-foglaló *International Council of Ballroom Dancing* (ICBD), a különböző nemzeti szövetségek örömmel lépnek be. Az ICBD-ben a különböző tisztségeket azóta is a más-más államok szövetségeinek kiemelkedő szakemberei töltik be. Az alapszabály kimondja, hogy ennek a szervezetnek csak nemzeti szövetségek lehetnek a tagjai. A képviselők saját országuk véleményét képviselik a társastánc valamennyi területén és kérdéseiben. A nemzetközi szövetség központja Londonban van és többnyire a világbajnokság után rendez meg előre meghirdetett témakörben szakmai konferenciáját.¹² Ehhez a tagországok szövetségei előzetesen írásban is hozzászólnak és képviselőik révén ismertetik állásfoglalásukat, majd az adott kérdésekben szavaznak. 1966-ban 43 nemzeti szövetség volt a szervezet tagja.

¹² Pl. 1968 májusában Angliában a kongresszus foglalkozik az 1964-ben meghirdetett, ún. „világtánc program” eddigi eredményeivel és javaslatot terjeszt elő a változtatásra. *Monthly Letter Service* 1967. nov. Továbbiakban: MLS.

Angliában a versenytánc nagy megbecsülését mutatja, hogy rendszeresen adományoznak magasfokú állami kitüntetések a legjobbaknak. Így pl. 1967-ben Bill és Bobbie Irvine-t többszörös világbajnoki cím elnyeréséért az Angol Birodalom Érdemrenddel; Alex Moore-t, mint kiemelkedő táncoktatót, George Coad és Patricia Thomsont mint kiemelkedő amatőr párt, Philip Lewist, a BBC munkatársát, mint aki 1967-ben a legtöbbet tett a társastáncért, a művészeti munkáért kiadott Carl-Alan díjjal tüntették ki. Ebben a kitüntetésben részesült még Fred Dieselhorst (NSZK), mint olyan külföldi, aki a legtöbbet tette a társastáncért, s olyan zenekarvezetők és hanglezmezkiaók, akik ugyanezt a törekvést segítették.

A nemzetközi táncversenyek szervezésével, a versenyszabályok kidolgozásával és korszerűsítésével foglalkozik az *International Council of Amateur Dancers* (ICAD). Ebbe a kizárólag amatőr versenyzőket egyesítő nemzeti szövetségek léphetnek be. A központja Bremenben van, de a vezetősége ugyancsak a szakszövetségek küldöttei által választott, nemzetközi szaktekintélyekből áll. A tagszövetségeket a központ német és angol nyelvű Körlevelekkel értesíti a kidolgozott és összehangolt éves és perspektivikus versenynaptár alapján. A versenyekre párokat és versenybírókat javasol, szervezési téren segítséget nyújt. Vitás esetekben foglalkozik a fellebbezésekkel, óvásokkal is. Évi konferenciáján versenymódosításokat, tisztikar újítást fogantat, s a felvételek, vagy esetleges kizárások elbírálását a küldöttek szavazása révén érvényesíti.¹³ A két nemzetközi szövetség célkitűzéseiben és az egyes nagyobb akciók lebonyolításában szorosan együttműködik. A kapcsolatot négy tagú, választott Bizottság tartja.¹⁴

Nyugat-Európában, majd a skandináv államokban a 30-as években egymás után alakultak meg a különböző szövetségek. Voltak, amelyek a táncmestereket, amatőr és versenytáncosokat egyaránt magukba foglalták, voltak, ahol ezek külön-külön szervezetekben tömörültek. Egyes országokban a sportszervekhez kapcsolódtak erőteljesebben (Németország, Ausztria), míg máshol a tánciskolák, vagy éppen pedagógiai intézmények jelentették a bázist (Franciaország, Anglia, a későbbiek során a szocialista országok). A megalakult szövetségek alapul tekintik a két nagy nemzetközi szövetség alapszabályait, s annak csak azt a részét módosítják, mely a sajátos nemzeti adottságok miatt szükséges. S így folyamatosan növekszik a versenytánc szervezett, azonos anyag és módszer szerint dolgozó szervezeteinek száma. A nemzetközi szövetségbe belépő szervezetek jelentős segítséget kapnak. Megindulnak a nemzetközi tanfolyamok, amelyeken táncmesterek és a legjobb nemzeti bajnokok vesznek részt.

1931—32-ben pl. Victor Silvester tanít Bad-Nauheimben — a német táncmesterek hagyományos nyári továbbképző tanfolyamán. Ettől kezdve a két német szervezet¹⁵ közös lapja, a *Der Tanz* rendszeresen közli az angol iskola anyagát és módszerét. Ugyanígy alakul ki közvetlen kapcsolat a 30-as évek elején a francia és a németalföldi szakemberekkel is.

¹³ 1967-ben az ICAD rendezésében a következő versenyek folytak: Világ bajnokság a standard és latinamerikai táncokból. London ápr. 20—21. Európabajnokság a latinamerikai táncokból. Wiesbaden május 27. Európa-bajnokság a standard táncokból. Karlsruhe jún. 10. Középeurópai bajnokság a latinamerikai táncokból. Bécs febr. 18. Nyugateurópai bajnokság a standard táncokból. Luzern jún. 24. Középeurópai bajnokság a standard táncokból. Bad-Ischl júl. 15. *Parkett*, 1967. január.

Az ICAD csak a legmagasabb osztályok (Sonderklasse) versenyeit rendezi. Az alacsonyabb osztályokban tartott nemzeti, vagy nemzetközi versenyeket a nemzeti szövetségek, vagy a különböző rendezőszervek bonyolítják le.

A versenyszabályokhoz kapcsolódó pontozás a nemzetközi versenyeken Dawson: *The Skating System* c. könyvében összefoglalt módszerrel folyik. A szocialista országok közül ezt a rendszert vette át Lengyelország. *Skating System*. Krakow, 1966. Polski Klub Tanecny kiadása.

A legújabb ICAD alapszabályt 1967. ápr. 22-én, a londoni taggyűlésen fogadták el. A megválasztott vezetőség:

Elnök: Hegemann (NSZK). Alelnök: Maeder (Svájc). Főtitkár: Wölper (NSZK). Elnökség: Sonvico (Ausztria), Verbiest (Belgium), Crane (Ausztrália), Hann (Anglia), Gracia (Franciaország), Blain (Franciaország).

¹⁴ A két szövetség közötti összekötő négytagú Bizottság: Hegemann, Maeder, Wölper, Sonvico.

¹⁵ Reichsverband für Tanzsport — RPG. Allgemeinen Deutschen Tanzlehrerverband — ADTV.

6. „Savaria 1967”: Rumba
„Savaria 1967”: Rumba



Ez a nemzetközi kapcsolat visszatetszést szül a fasizálódó Németországban. Egyre többször hangzanak el cikkekben és kultúrpolitikai megnyilatkozásokban olyan hangok, hogy a háborút veszített Németországnak nem lehet a „nemzetietlen társastáncokkal” foglalkoznia, s az angol vezetésnek alávethnie magát, hanem azon kellene lennie, hogy a német táncokat terjessze az egész világon.¹⁶ 1933-ban, Hitler uralomrajutásával ezek a hangok egyre erősebbek és erőszakosabbak. A korábbi célokért küzdő és a nemzetközi kapcsolatokat kiépítő táncmesterek háttérbe szorulnak. Azok veszik át a vezetést, akik hajlandók „német-nemzeti” szempontból megreformálni a társastáncok tanítását is. A hitleri birodalomban rendeletek tiltják meg az újabb, s főként „négereredetű” társastáncok tanítását és szórakozóhelyeken való táncolását. Már az 1931-ben megismert és éppen hódító útjára indult rumbát sem kímélik „faji jellege” miatt. A hitleri időkben a hivatalosan engedélyezett tematika szerint a következő táncokat taníthatták a tánciskolákban: marsot, foxtrotot, lassú keringőt, tangót (mely régen „fehér” lett az angol iskola kohójában), és visszaállítják jogaiba a korábban száműzött keringőt. Ezenkívül szorgalmazták a polka, rheinländer, kreuzpolka, schottisch és a mazurka, vagyis a XIX. századvégi párostáncok felelevenítését.

A külföldi kapcsolatok megszakadtak, a hazai versenyek is alábbhagytak, s lassan a táncklubok elnéptelenedtek. A rendelet végrehajtói, az idősebb táncmesterek főként a háború miatt szinte csak az iskoláskorúakkal foglalkozhattak csupán. Így a virágzó társastáncélet Németországban nem csupán a háború, hanem a korlátozott kultúrpolitika miatt is lehanyatlott.

¹⁶ Ennek az irányzatnak az alapját az egyébként jól szerkesztett, színvonalas Max von Boehn *Der Tanz* c., Berlinben 1925-ben megjelent könyve adja, melyben a modern táncokat éppen „nemzetietlen” voltuk miatt marasztalja el.

A második világháború után

A társastánc szervezett keretek között történő ápolására, a nemzetközi kapcsolatok felvételére csak a viszonylagos politikai elrendeződés után kerülhetett sor minden országban. 1947–48-ig minden európai országban kialakultak azok a szervezeti formák, amelyek között a társasélet, a szórakozás otthonát talált. A nagyobb hagyományokkal rendelkező táncklubok is megnyitották kapuikat, s lassan olyan országokban is tért hódított a versenytánc, ahol addig a hírért sem ismerték.

A kontinens legerősebb bázisa: Németország politikai helyzete miatt legkésőbb látott hozzá e téren az újraszerveződéshez. 1948–49-től azonban mind a Demokratikus, mind a Szövetségi Köztársaságban a sajátos körülményeknek megfelelően éledt újra a versenytánc is.

A *Német Demokratikus Köztársaságban* kisebb megtorpanás és kultúrpolitikai elbizonytalanodás után mint amatőr művészeti tevékenységet a népművelés és az ifjúsági szövetség felkarolja. Az ötvenes évek elején Lipcsében megalakult Zentralhaus für Volkskunst, majd az ebből alakult Zentralhaus für Kulturarbeit létrehozta a Zentralen Arbeitsgemeinschaft der Lehrer für Gesellschaftstanz (ZAG) nevű központi szervet, mely e területen az amatőr szövetség funkcióját látja el. Így 1966-ban a közel 120 táncklubban 250 táncmester vezetésével kb. hatezer táncos foglalkozott rendszeresen versenytáncal a Német Demokratikus Köztársaságban.¹⁷ A versenyzők közül nemzetközi mezőnyben is kiemelkedő eredményeket ért el a *Busch*, a *Nitsche*, a *dr. Wildführ*, valamint a *Strauch* házaspár.

A második világháború utáni szakmai lemaradást az NDK-ban úgy igyekeztek pótolni, hogy *Elfriede és Werner Graf*-ot, akik 1952–55-ig voltak a nemzeti bajnokok, majd — megszerezve a táncmesteri diplomát — 1955–59-ig a nemzeti mesterbajnokok, állami ösztöndíjjal Angliába küldték, Alex Moore stúdiójába. A Graf házaspár letette az angol táncmestervizsgát is és elsajátította a korszerű versenyiskolát. Tudásukat nemcsak saját hazájukban, hanem azóta szinte valamennyi szocialista országban tartott táncpedagógus tanfolyamon hasznosították és nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy ezekben az országokban is megismerjék a nemzetközi versenyiskolát.¹⁸

A *Német Szövetségi Köztársaságban* 1949-ben alakult meg a Deutscher Verband zur Pflege des Gesellschaftstanzes (DPG), melyhez csatlakozott 1953-ban a Deutscher Amateur Tanzverband (DATV). Így a sportszerűség a nyugatnémeteknél újra visszatért, s azóta is egyre jobban érvényesül. Bár ma is elég sokan ellenzik a sportszervekhez való kapcsolódást, a háború után az NSZK-ban a szervezeti lehetőségek itt nyíltak meg először. 1967-ben a Deutschen Tanzsportverband-hoz (DTV) 14 826 leigazolt táncversenyző tartozott. Lapjuk az 1947-ben alapított *Parkett*, mely 1961–66-ig, majd 1967 júliusától ismét *Tanzsport* néven jelenik meg.

A DPG 1948-ban Hamburgban központi szervezetet hozott létre Deutsches Amateurtournament der Gesellschaftstanzschulen (DAT) néven, mely a társastánc minden ágának ápolását, fejlesztését a tánciskolákon keresztül kívánja elérni. Lapja, a *Tanz Illustrierte* egyike a legjobban szerkesztett táncszaklapoknak.

Míg a DTV-hoz tartozó, sportegyesületekben dolgozó táncklubok maguk választják meg táncmesterüket, vagy az éltáncosokból tanfolyamokon kiképzett trénerüket, addig a DAT klubjai mindig egy-egy tánciskolában vannak s azt mindig a tánciskola vezetőpedagógusa irányítja. A 211 tánciskolában kb. hatezer versenyzőt képeznek.

¹⁷ Norbert Molkenbur: *Einführung in die Tanzkunde*. Zentralhaus für Kulturarbeit. 1966.

¹⁸ Kaposi Edit: *Az NDK mesterbajnok párja a társastáncról. Népművelés*, 1966. okt.

7. „Savaria 1967”: Angol keringő
„Savaria 1967”: English Valse



A két szervezetben tehát *több, mint húszezer versenyző* gyakorol rendszeresen¹⁹. 1967-ben az NSZK bajnokpárja: *dr. Jürgen és Helga Bernhold* nyerte el mind a standard, mind a latinamerikai táncok kategóriájában az *Európa és a Világbajnokság*²⁰. A hivatásos táncosok 1967-ben Melbourne-ben megtartott bajnokságán az NSZK bajnokpárja, a Trautz házaspár a latinamerikai táncok kategóriájában az első, a modern táncok kategóriájában a harmadik helyen végzett.²¹ Az amatőr mezőny nemzetközi szintű versenyzői még a *Bodscheller* és a *Renz* házaspár.

A gyorsan felfejlődött német társastáncélet egyébként meghozta a régen áhított valcer-rehabilitációt is, bár korántsem a hitleri kényszer és nacionalizmus, hanem a tehetség, a fantázia és a szorgalom eredményeként. 1950-ben *Paul Krebs* (az egyik legkiválóbb szakíró és azóta táncpedagógus) lett az NSZK bajnoka. Ezen a bajnokságon olyan magasszínvonalú, s a versenytánc minden követelményének megfelelő bécsi keringőt mutatott be, melynek még Angliában is visszhangja támadt.²² 1951-ben

¹⁹ Hans Reip: *Der deutsche Sportbund wächst und wächst. . . Tanzsport*, 1967. szept.

²⁰ *Parkett*, 1967. május, június, *Tanzsport*, 1967. július. *Monthly Letter Service*, 1967. május. A Bernhold házaspár a világbajnokság után a legmagasabb német sportkitüntetést kapta meg.

²¹ *Monthly Letter Service*, 1967. november.

²² Hans Georg Schnitzer: *Wiener-Walzer Krieg? Tanz Illustrierte*, 1967. febr.—márc. 14—15. old. Fritz Beck: *Der Wiener-Walzer-Krieg im Jahre 1967*. *Parkett*, 1967. május 20. old. Ez az oka annak, hogy a latinamerikai versenytáncok szakkifejezései franciák. Évekig verhetetlen a francia Roger és Micheline, valamint a Ronnaux páros.

Krebsset meghívták Angliába és az Emperor Hallban összegyűlt hétezer néző lelkesedése s a hét angol párnak betanított koreográfiája azt eredményezte, hogy azóta ezt az összeállítást fogadják el a versenyek kötelező bécsi keringőjeként. A valcervita egyébként napjainkban újraéled. Többen a valcert egysíkúnak, figuraszegénynek és ezért unalmasnak tartják, s inkább a latin-amerikai táncok számát kívánják növelni. Minthogy 1967-ben a *jive*-vel a latin-amerikai táncok száma ötre emelkedett, a standard táncok közül ki akarják hagyni a valcert. A népi formák ismerői viszont — akik szintén szürieknek tartják a versenyformát — a válcernek a népi formához való közelítését és külön kategóriába való emelését követelik. 1967-ben elsősorban a Bernhold házaspár világbajnokságon bemutatott színes, gazdag formájú bécsi keringője megkegyelmezett a táncnak s mindkét tábor elismerését kivívta.

Ausztáriában Németországhoz hasonló volt a helyzet mind a második világháború előtt, mind közvetlenül utána. 1958-ban a különböző szervezetek tömörültek az Amateurtanzsportverband von Österreich (ATVÖ) nevű szervezetben. Heinz Kern és Helga Theissl, valamint a Pfeiffer házaspár, a többszörös Európa-bajnokok fémjelzik 1966/67-ben az osztrák versenytáncmozgalom jó eredményeit. Jelenleg közel száz táncklubban kb. kétezer osztrák versenyző foglalkozik rendszeresen ezzel a táncággal.

Franciaországban a második világháború után ugrásszerűen megnőtt az érdeklődés a versenytánc iránt. Az elméleti és módszertani munkában is kiemelkedő lyoni táncmester: Lucien David, továbbá Ronnaux, d'Erlimont, Menetrier, Meyer és Simon francia, majd néhány angol és német táncmester közösen dolgozza ki személyes elméneyei és a korábban ismert latin-amerikai táncok alapján ezek versenyformáit. A latin-amerikai táncok a franciákat valósággal elragadják és sokáig szinte verhetetlenek ebben a kategóriában. A nagy versenyeken azonban mindig lemaradnak, mert ezeken — csakúgy, mint a műkorcsolyázásban az iskolagyakorlatok, — mindig a standardtáncok adják meg a sorolás igazi értékét. A párizsi Barsi házaspárnak sikerült először nemcsak a latin-amerikai, hanem a standard táncokban is olyan fokra jutnia, hogy 1967-ben a Világbajnokság második helyén végzett. S ebből maga Lucien David vonja le hosszú cikkben a tanulságot, melyben kimondja: „az angol iskola standard számainak technikája, pontossága nélkül nincs igazi győzelem a latin-amerikai táncokban sem!”²³

Az ötvenes évek derekán a Szovjetunió is felfigyel a versenytáncra. 1957-ben a moszkvai Világifjúsági Találkozóra meghívták Alex Mooret és két angol versenypárt. A megrendezett társastáncversenyen Marion és Norman Grundy VIT aranyérmet nyert, Harry Smith—Hamshire és Doreen Casey pedig színpadokon, báltermekben, érdeklődő közönség és szakemberek előtt rendezett nagysikerű bemutatókat. Alex Moore szovjet táncművészekkel, köztük Galina Ulanovával is folytatott megbeszéléseket.²⁴ Az új stílus iránt nagy érdeklődést tanúsítottak a fiatalok és a szakemberek egyaránt. Elsősorban a balti köztársaságokban támadt ennek visszhangja, ahol felelevenítették a korábban már létezett táncklubok hagyományait. Tíz év alatt a legjobb táncosok eljutottak a legmagasabb osztályba és nemzetközi mezőnyben is sikerrel szerepeltek. Az 1967-es londoni világbajnokságon pl. a kaunasi dr. Norvaissa és felesége különösen a szép felsőtest tartással és az artisztikus karmozgással tűnt ki.²⁵ De Leningrádban, Moszkvában, Kievben és Novoszibirszkben is vannak magasabb osztályokba került

²³ Parkett, 1967. április.

²⁴ Monthly Letter Service, 1957. június, augusztus, szeptember.

²⁵ Tanzsport, 1967. július, Tanz Illustrierte, 1967. július—augusztus.

8. „Savaria 1967”: Tango
„Savaria 1967”: Tango



táncosok és rendszeresen dolgozó klubok, melyek 1967 nyarán Tallinban mérik össze tudásukat hazai és nemzetközi mezőnyben. A szovjet táncosok többnyire balett előtanulmányokkal kezdik a társastánc tanulását és a balett erényei artisztikus, plasztikus mozdulataikban kamatoznak. S éppen e téren várható a szovjet táncosoktól a versenytáncban újabb szintézis. Az angol stílus ugyan 1929-ben elhatárolta magát a balettől — s ez akkor szükséges lépés volt —, de saját rendszerében lényegében ugyanazokat a mozdulatkulturális célokat, technikájában ugyanazt a diszciplináltságot követeli meg, jelenlegi közelítése tehát logikus.

Igaz, hogy a Szovjetunióban korábban is és jelenleg is vannak még a versenytáncnak ellenzői, mint pl. a moszkvai Népművészetek Házának munkatársa, Leonyid Skolnyikov,²⁶ de mind a Komszomol vezetői, mind a táncszakemberek többsége egyre több fantáziát lát benne. 1966-ban pl. a kulturális csereegyezmény keretében került sor az NDK-ból a Graf házaspár meghívására, akik 300 táncosnak, népművelőnek és komszomolvezetőnek tanítják a nemzetközi versenystílust. A tanfolyamot Igor Mojszejev nyitotta meg, a Kulturális ügyekkel foglalkozó Minisztérium hivatalos képviselői pedig gondoskodtak, hogy a tanultak távoli köztársaságokba is eljussanak. A Komszomolszkaja Pravda 1967 elején hosszú cikkben fejtegeti, hogy a társastánc területén nem kell sem a tiltás, sem az „önkiszolgálás” módszerével élni, hanem meg kell ismerni a nemzetközi

²⁶ *Monthly Letter Service*, 1960. január.

eredményeket.²⁷ S ezzel új fejlődési szakasz kezdődik a Szovjetunióban is, ahol a korábbi, főleg újonnan komponált báli táncokkal akarták megoldani a fiatalok esztétikus táncos szórakozását s most szintén rátérnek a versenyforma elsajátítására.²⁸ Ezen belül természetesen a nemzeti formáknak még ezután kell az új funkcióhoz igazodva megjelenniük.²⁹ 1967 januárjában megalakult Moszkvában a Kulturális Ügyek Minisztériuma mellett a Társastánc Tanács, mely a Szovjetunió 22 legnagyobb társastánc szakemberét foglalja magába³⁰.

A szocialista országok közül Csehszlovákia csehországi részében már a két világháború között több klub működött. Az első táncklubot 1913-ban alapították Prágában. A harmincas években a Popovsky, Kokoska és Novotny házaspár többször nyert Európa és Világbajnokságot is. Az 1950-es évek elején megindul újra a versenytánc ápolása. 1958-ban a moszkvai Világifjúsági Találkozón Karel és Marcella Havlicek ezüstérmet kapott, s az Európa-bajnokságon a latin-amerikai táncok kategóriájában az ötödik helyezést nyerte el. 1966/67-ben a Bouma és a Gregor házaspár szerepel sikeresen a nemzetközi versenyeken. A kb. 400 táncklubban több ezer versenyző tanul. Az élosztályban 11, az A, B és C osztályban 250 párral rendelkeznek. A minden év márciusában Prágában megrendezésre kerülő Közép-európai Serlegért és a novemberben rendezett Barátság Serlegért folyó nemzetközi bajnokságokon Európa élversenyzői vetélkednek. Kiadványok, szakfolyóirat és külföldi tanárokkal megrendezett tanfolyamok segítik a csehszlovák versenytánc élvonalban maradását.³¹

Csehszlovákia szlovákiai részében 1956 óta foglalkoznak a versenytáncal. Ezt az Osvetovy Ustav mellett alakult Sectia pre spolocsensky tanyec nevű szerv fogja össze. 1967-ben 89 állandóan működő táncklub kb. kétezer versenyzőt foglalkoztat Szlovákiaszerte. Nemzetközi mezőnyben versenyző páraik: a Tichy és a Stivavnický házaspár. 1964 óta rendszeresen megrendezik Pozsonyban a Dunajsky Pohár tróféáért folyó nemzetközi versenyt, melyre kiemelkedő külföldi párokat hívnak meg. A verseny után

²⁷ *Tanz Illustrierte*, 1967. márc.—ápr.

²⁸ Ilyen jellegű kiadványok: *Balnüje tancü*. Moszkva, 1955. *Balnü i tanyec*. Moszkva, 1956. *Priglasajem tancevaty*. Moszkva, 1960. *Novüje Balnüje Tancü*. Moszkva, 1963. *Szovremennüje tancü*. Moszkva, 1964. *Programma szemirana pi balnomu tancu*. Moszkva, 1965. *Novüje balnüje tancü*. Moszkva, 1966. Leonyid Skolnyikov: *Razkazü o tancah*. Moszkva, 1966. — Ez a kiadvány támadja legerősebben a versenytáncot, megbélyegzi a jazzmuzsikát és a tánczenét. Elítéli a versenytáncot használatos férfi és női ruhákat. A táncok szabályait merevnek tartja, a jégtáncal együtt elutasítja. Mindezt szembeállítja a néptáncal. *Balnüje tancü*. Moszkva, 1967.

²⁹ A szocialista országok között Csehszlovákia teremtette meg először a nemzeti bajnokságokon a kötelező polkaformát. Lengyelországban egyes bajnokságokon kötelező a mazurka. Mindkét Németországban és Ausztriában a bemutató jellegű táncok között kap helyet a keringő népi formája, a ländlertípusú feldolgozás.

Hazánkban a nemzeti bajnokságokon 1963 óta kötelező a csárdás. Versenyiskoláját az Országos Társastánc Bizottság 1968-ra dolgozta ki.

³⁰ A nemzetközi folyóiratokban az alábbi névvel jelent meg a Bizottság neve és címe: Council of Ballroom Dancing in Ministry Culture of USSR. Moscau. Kuibisheva 10. Vezetője: Golovkina, titkára: Petrosjana. *Parkett*, 1967. február. Rundschreiben Nr. 1. 1967. január.

³¹ Rey, J.: *Jak se divat na tanec*. Praha, 1947. J. Chrásti: *Smím prosit?* Praha, 1958. J. Strejc: *Proklady a metodické materiály*. Praha, 1959—61. J. Strejc: *Taneční slovníček*. Praha, 1959. K. Mlejnek: *O valčíku a jeho tvurčích*. Praha, 1960. Popisy: *Spoločenských tancu*. Praha, 1959.

Rendszeresen megjelennek cikkek a következő periodikákban, ill. folyóiratokban: *Taneční listy*, *Hudba spev tanec*, *Spoločensky tanec*. Zdenek Jirovy szíves közlése nyomán.



9. „Savaria 1967”

A latinamerikai táncok nemzetközi győztesei („Sonderklasse” kategória)
International Prize Winners of Latin-American Dances (Category „Sonderklasse”)

külföldi mesterek foglalkoznak a legjobb hazai párokkal és mesterekkel. Szlovák nyelven megjelentetett szakkönyvek és szakkikkek segítik a további fejlődést.³²

Lengyelországban a két világháború között voltak ugyan próbálkozások a versenytánc meghonosítására, de jelentős eredményt nem értek el. Az 1950-es évek elején alakultak az első lengyel táncklubok, amikor a legképzettebb lengyel táncmester, *M. Wiczysty* visszatér Londonból, ahová állami ösztöndíjjal küldték ki, hogy Alex Moore stúdiójában tanulmányozza a nemzetközi iskolát. Később, a versenytánc területén végzett jó munkájáért magasfokú állami kitüntetésben részesült. Több társastánc

³² M. Štiavnický: *Spoločenský tanec*. Bratislava, 1962. Elena Medvecká szíves közlése nyomán.

kiadvány, valamint nemzetközi mesterekkel és résztvevőkkel rendezett táncpedagógus továbbképző tanfolyam segítségével a varsói Népművészeti Intézet olyan szintre emelte a versenytáncot, hogy élpárjaik a legnagyobb nemzetközi versenyeken is sikerrel indulhatnak.³³ 1966/67-ben kiemelkedő versenyzőik a varsói *Wietysty* és a krakkói *Teperek házaspár*.

Jugoszláviában közvetlenül az első világháború után alakulnak, a második világháború után azonban csak a *Szlovén Köztársaság* területén virágoznak a táncklubok. Legjelentősebbek a ljubjánai és maribori klubok, ahonnan nemzetközi színvonalú párok kerültek ki az utóbbi években. Az 1967-es Európa és Világbajnokságon *Mirko Hermann* és *Mira Bencsak* tűnt ki színes, temperamentumos táncmódjával.

A versenytánc iránt az 50/60-as években Európán kívül is megnövekedett az érdeklődés. Alex Moore 1957-től szinte évente tesz több hetes tanítási körutat más kontinenseken is. Az *Egyesült Államokban* és *Kanadában* az utóbbi tíz évben vették át az angol iskolát, de emellett néhány táncot ún. „amerikai stílusban” táncolnak. Az amerikai versenyeken elsősorban ezekben mérik össze a tudásukat, más nemzetközi mezőnyben az ott előírt formákat tartják be.³⁴

Ausztráliában több évtizedes hagyománya van a versenytáncnak, elsősorban az angol telepesek körében. 1967 októberében Melbourne-ben rendezték meg a hivatásos táncosok világbajnokságát, ahol az 5. és 6. helyezést ausztráliai versenyzők szereztek meg.³⁵

Ázsiában Ceylon, Singapore szűkebb körein kívül a legjelentősebb tömeget Japánban hódította meg a versenytánc. Több száz táncklubban több ezer versenyzőpár készül a kisebb-nagyobb versenyekre az év minden időszakában. Legjobbjaik mind az amatőr, mind a hivatásos táncosok világbajnokságain szerepelnek az utóbbi években. Alex Moore 1961-ben 30 napot, 1963-ban 25 napot tanított Japánban. Az 1963-as első országos amatőr bajnokságon 110 pár állt rajthoz és azóta ez a szám egyre növekszik. Legjobb amatőr bajnokaik: *Hiroshi és Reiko Horiguchi*, valamint *Hiroshi és Kazuko Iwata* páros.³⁶

A versenytánc 1967-től Dél- és Közép-Amerikában is hódít. Elsősorban a nemzetközi méretű televíziós közvetítések és a német, valamint francia táncmesterek latin-amerikai táncokat tanulmányozó útjai keltették fel ez iránt az érdeklődést.³⁷ Az 1967-es világbajnokság győzteseit: dr. Jürgen és Helga Bernholdt 1967 nyarán meghívták Rió de Janeiro-ba. Bemutatójukat hatalmas tömeg tapsolta végig és példájuk nyomán több százán kezdtek el a versenytánc tanulását. A latin-amerikai országokból összegyűlt szakemberek a standard táncokat nagy elismeréssel fogadták, de a latin-amerikai táncok

³³ M. Wiczysty: *Taniec Towarzyski*, Warszawa, 1958. M. Wiczysty: *Metodické materiály*. Krakow, 1960., 1961. *Biuletyn Szkolentowy*, Nr. 1–2., 3–8. *Skating System*. Krakow, 1966. Köves Gizella szíves közlése nyomán.

³⁴ *Thirteen Ballroom Dances*. USBC 1964. Alex Moore: *Ballroom Dancing in the USA*. Monthly L. S., 1967. július. Agnes de Mille, 66–73. old.

³⁵ Az 1967-ben, Melbourne-ben rendezett verseny eredményei:

Modern táncok kategóriájában (lassú keringő, tangó, foxtrott, bécsi keringő, quickstep): 1. Irvine/Irvine, Anglia. 2. Needham/Dunsford, Anglia. 3. Trautz/Trautz, NSZK. 4. Shinoda/Shinoda, Japán. 5. Meers/Meers, Ausztrália. 6. Reeve/Reeve, Ausztrália. 7. Pearce/Pearce, USA.

Latinamerikai táncok kategóriájában (rumba, samba, cha-cha-cha, paso doble): 1. Trautz/Trautz, NSZK. 2. Irvine/Irvine, Anglia. 3. O'Hara/O'Hara, Anglia. 4. Shinoda/Shinoda, Japán. 5. Rivers/Rivers, Ausztrália. 6. Churchwood/Sernish, Ausztrália.

³⁶ *Monthly Letter Service*, 1967. július, november.

³⁷ A tanulmányutak nyomán keletkeztek Bob and Margaret More és Doris Lavelle könyvei az utóbbi időben.



10. „Savaria 1967”: — A magyar bajnokság győztesei („B” osztály)
 ”Savaria 1967” — Winners of the Hungarian Championship (Class “B”)

versenyformáit nem érezték elég gazdagnak. Új, gyümölcsöző együttműködést ígér e területen való jelentkezésük.³⁸

Az 1929/30-ban megszületett új stílus és nemzetközi iskola, tehát mondhatni 1960/70-re világsikert aratott, nem hagyva ki belőle egyetlen kontinenst sem. Bár Ausztrália és Afrika csak a fehér, s főleg angol telepesek révén kapcsolódott ehhez, éppen a latin-amerikai táncok új reneszánszával várható, hogy az afro-amerikai népek e területen is rendkívüli eredményeket hoznak a közeljövőben. S ha ehhez a másik, az évszázados európai tánc kultúrát őrző ágat, a balettet, s ennek várható technikai hatását is számításba vesszük, a huszadik század egyik legsajátosabb, nagy tömegeket vonzó és ugyanakkor kiváló előadóművészeket teremtő táncművészeti ágának a megszületését tudtuk nyomonkövetni.

A versenytánc magyarországi útja

A hazai társastáncélet évszázadok óta sajátos történeti-társadalmi fejlődésünk következtében alakult ki és szinte a legutóbbi évtizedig különbözött a közép-európai népek táncéletétől. Nálunk a népi-nemzeti tánc kultúra tovább élt paraszti és nemesi körökben

³⁸ *Tanz Illustrierte*, 1967. jún.—júl. 16 p. 1967-ben a következő táncokból folytak a versenyek az amatőrök között:

Standard táncok: lassú (angol) leringő, bécsi keringő, quick-step, tangó és slow-fox.

Latinamerikai táncok: rumba, samba, cha-cha-cha, paso doble és jive (american swing).

Az utóbbi néhány évben a csoportos koreográfiák, az ún. „formációs táncok” versenye is kedvelt. Az első formációs Európa-bajnokságot 1965-ben rendezték meg Stuttgartban, a másodikat 1967. nov. 5-én, 500 résztvevővel Berlinben. *Tanzsport*, 1967. november.

egyaránt, mint a tőlünk nyugatra levő népeknél, de korábban veszítette el társasági, szórakozó jellegű funkcióját, mint a tőlünk keletre, vagy délre lakó népeknél.³⁹ A viszonylag későn és elég rohamos tempóban keletkező ipari jellegű városaink saját tánc-kultúráját nem alakították ki, mert keletkezésük és fejlődésük idején a népi kultúra rohamos pusztulása és a nyugati polgárosodáshoz kapcsolódó formák hatása ezt lehetetlenné tette.⁴⁰

A magyar tánc-történetet nyomonkövetve elgondolkoztató, hogy az európai tánc-dívatok és társasági szokások behatolásáról mindig a nemzeti kultúra felvirágzása időszakaiban olvashatjuk a legtöbbet, s megtermékenyítő hatásuk is ekkor a legjelentősebb. Pl. az európai divattáncok Mátyás udvarában, az erdélyi fejedelmek vendégfogadásain⁴¹ és a reformkor idején⁴² jelennek meg nálunk is, szinte időbeli késedelem és formai változás nélkül. S ugyancsak ezekben az időkben terelődik a figyelem jobban a nemzeti tánc-kultúrára és a sajátos társasági szokásokra.

A társasélet és társastánc területén is törést jelentett a múlt század derekán levert polgári demokratikus forradalom. A magyar fejlődés minden téren a monarchia függvénye lett. A magyar „társasági élet” provincializmusba fulladt. S míg Európa-szerte a huszadik század eszméi érvényesülnek, új törekvések jelentkeznek sokszor bizarr és extrém formában, addig hazánkban a ferencjózsefi békevilág hamis illúzióit kergetik a gentry és kispolgári körökben. S minthogy az alig meginduló hazai tánc-tanítás első-sorban ezeknek a rétegeknek az igényeit kell, hogy kielégítse, tananyaguk is első-sorban ehhez igazodik. Ezért csak olyan hagyományos és divattáncokat vesznek át, amelyek a hazai táncos szokásoknak és körülményeknek megfelelnek. Így pl. a versenytáncot, a táncversenyeket a különböző táncmester egyesületek lapjai szinte meg sem említik.⁴³ Pedig a két világháború közötti időben megjelenő külföldi szaklapok mind a versenyekkel, mind a kialakult versenytáncformákkal egyre behatóbban foglalkoznak.⁴⁴ De amikor egy-egy fiatal, a külföldi eredményeken felbuzdult táncmester színes beszámolót küld a szaklapnak, a hazai vezető szakemberek — anélkül, hogy a versenytáncot ismernék — azt elítélik és nem foglalkoznak vele.⁴⁵ Így hiába keressük írásos nyomát pl. az

³⁹ Kaposi Edit: *A társastánc és néptánc kapcsolata*. 1954. Kézirat. Népműv. Int. Vitányi Iván: *A „könnyű műfaj”*. Bp. 1965. 194—199. old.

⁴⁰ Dégh Linda: *Útmutató a munkásosztály néprajzi vizsgálatához*. Bp., 1953. Katona Imre: *Kubikosbálók*. Tánc-tudományi Tanulmányok, 1961/1962.

⁴¹ Kaposi Edit—Pethes Iván: *Magyar tánc-történeti áttekintés*. I. Bp., 1958. Népművelési Intézet jegyzet.

⁴² Szentpál Olga: *A csárdás*. Bp., 1954.

⁴³ A Magyar Tánc-tanítók Szövetségének lapja: *Tánc-tanítók Lapja*; A Tánc-mesterek Országos Egyesületének lapja: *Tánc-tanítók Országos Közlönye*.

⁴⁴ Az alábbi folyóiratok — habár hiányos évfolyamokkal, de — megvoltak a Magyar Tánc-tanítók Szövetsége könyvtárában: *Der Gesellschaftstanz*. — Allgemeiner Deutscher Tanzlehrer Verband kiadása, Berlinben. *Tanzsport*. — A. Traber kiadása, Zürichben. — *Der Tanz*. — Internationale Fachzeitschrift für Tanzkultur. Berlin. *Allgemeine Deutsche Tanzlehrer-Zeitung*. — Allg. Deutschen Tanzlehrer Verband kiadása, Berlinben. *Österreichische Tanzlehrer-Zeitung*. Wien. *Der Tanzlehrer*. — Fachblatt für die beruflichen Interessen der Genossenschaft Deutscher Tanzlehrer. Berlin. *The Dancing Times*. — London.

⁴⁵ A *Tánc-tanítók Lapja* 1931. jan.—febr. száma közli Harashti Andor, Berlinben tartózkodó magyar táncmester színes beszámolójáról a hírt, hogy a kolléga milyen elragadtatással ír az Allgemeiner Tanzlehrer Verband által megrendezett táncversenyről. A levelet nem közlik, csupán ennyit: „Az egész esemény reánk nézve csak annyiban bír érdekességgel, hogy eltérően a mi felfogásunktól, a németek ezt a táncversenyt oly halálos komolysággal rendezik és oly jelentőséget tulajdonítanak, mintha egzisztenciális létkérdések dűlnének el ilyen táncverseny eredményében. Mi magunk azonban nem kívánjuk utánozni.”

1929/30-as Nagy Konferenciának, a magyar szaklapok és szaktankönyvek ezt nem veszik figyelembe.

Ennek elsősorban az az oka, hogy az Osztrák—Magyar Monarchia és Németország konzervatív táncmestereivel volt a legszorosabb — s szinte kizárólagos — kapcsolat, s ez leszűkítette a látókört. A korábbi magyar hagyomány is megszakadt, mely Farkas József, Szöllősy Szabó Lajos, Veszter Sándor, Tóth Soma, Lakatos Sándor és Róka Jani személyében a színész—koreográfus—táncmester típusát teremtette meg s akik művészi igényességgel mindig koruk technikai követelményeit és stílusát is belevitték művészpedagógus munkájukba. A századvég magyar táncmesterei nem az elnémetesedő Nemzeti Színház, majd Operaház művészeiből kerültek ki, hanem — kevés kivétellel — valamely más iparosmesterség mellé tanulták hozzá a szükséges tudnivalókat. Nem véletlen, hogy 1932-ben a *Táncitanítók Lapja* a „tánc iparjogvédelmét” sürgeti a Belügy-minisztériumtól, s nem a művészi és pedagógiai irányú támogatást kéri.⁴⁶

Amikor a táncmesterpálya, mint fő-, vagy mellékfoglalkozás megnyílik a magyarok előtt is, az osztrák és német táncmesterek szervezeti keretei, tananyagai, szakvéleménye és képzési rendszere lesz a minta, s így természetes, hogy később is ehhez igazodnak. Bár 1924—25-ben megpróbálnak szélesebb körű nemzetközi kapcsolatot kiépíteni. A Magyar Táncitanítók Országos Szövetsége körlevelet küld az európai táncmesterszervezetekhez, s egy nemzetközi szövetség létrehozását indítványozza. Erre jóformán választ sem kap, hiszen Magyarország sem politikai, sem szakmai helyzeténél fogva nem válhatott egy ilyen jellegű megmozdulás központjává. De, hogy ez a gondolat megfogant, s az idő kedvezett a nemzetközi konferencia számára, mutatja, hogy az élelmes, jól szervező Rhynal de Camille 1926 júniusában Párizsban megrendezi 17 nemzet küldötteivel azt a kongresszust, melyen megalapítja a Federation Internationale Danse (FID) nevű szervezetet. A határozatok között szerepel a minden eddiginél jobb szaklap megindítása és a 18 napig tartó világbajnokság megrendezése is. A szervezethez ugyan csatlakozott a magyar Szövetség, de a nemzetközi szervezet nem működött,⁴⁷ így Franciaország végleg elvesztette a korábbi társastánchegemoniát. A francia hatás a továbbiakban csak közvetve, a német szaklapokból átvett hírekkel és divattáncokkal érvényesült nálunk. Így amikor 1928-ban, Bécsben az osztrák táncmesterek vezetésével megrendezett nemzetközi kongresszus a táncklubok működése ellen foglal állást, ezt a véleményt a *Táncitanítók Lapja* is átveszi.⁴⁸

A magyar táncmesterpálya provincializmusa kezdettől fogva abból fakadt, hogy nem kapta meg a kellő társadalmi megbecsülést. Késérű szájjal olvassa végig a kutató több évtized táncmesterszaklapjait, melyekben állandóan az egzisztenciális kérdések, a rendezetlen jogi helyzet a fő téma, s ez a kiindulópontja a szakmai és emberi torzalkodásoknak is. Néhány művelt, a pályát pedagógusvénával végző szakember kiharcolja ugyan a táncitanítóképző felállítását, az állami diploma megszerzésének lehetőségét, fenntartja a szaklapot és egy-egy szakkönyvet is megjelentet, de törekvéseik a két háború között sem vezethettek eredményhez.

A nemzetközi színtről való lemaradást nem is nagyon érzékelték. Még a felszabadulás után is hamis illúziók éltek a szakemberekben. Meghökkenő pl., hogy a *Magyar Táncitanítók Országos Szabadszervezete Értesítője* 1947. május—június havi számában Steppinger Alajos „Külföldi kapcsolataink” c. cikkében ezt írja: „Úgy érezzük és látjuk, hogy a magyarországi Táncitanítóképző oly magas színvonalon áll, hogy nemcsak

⁴⁶ *Táncitanítók Lapja*, 1932. május—június.

⁴⁷ *Táncitanítók Lapja*, 1926. június.

⁴⁸ *Táncitanítók Lapja*, 1928. szeptember—október.

a körülöttünk levő államokhoz viszonyítva, kiknek tánctanító egyesületeivel a kapcsolatot keressük, hanem világviszonylatban is az első helyen áll." Igaz, hogy a hagyományos táncok tanításában és a pedagógiai színvonalban a magyar oktatás nem marasztható el ebben az időben sem, de hogy a cikk túlértékelése éppen a nemzetközi eredmények nem ismeréséből fakadt, — ez kétségtelen.

A felszabadulást követő évek nem kedveztek a társastánctanítás ügyének. A háborúk után mindenkor fellángoló és szertelenségig menő táncszenvély, valamint a kulturpolitikai irányítás szélsőségessége nem a diszciplinált tánciskolai oktatást részesítette előnyben. A magyar fiatalság a második világháború miatt kimaradt a swingkorszak zenei és mozgásformáiból, s ezt a feltörő, szinte fékevesztett mozgásigény és a lehetőségek szabadossága egészen a deformálásig vitte. A különböző pártok és szervezetek híveket akartak toborozni, s a jó pénzforrást is jelentő, irányítás nélküli táncalkalmak erre alkalmasnak látszottak. Amikor pedig ezek elharapódtak és a kilengések ellen a konszolidálódó társadalom fellépett, a másik véglet következett be: tilalomfákkal tele-tűzdelt módon lehetett csak táncmulatságot rendezni és így indulhattak meg a tánciskolák is.

Mire az 1950-es évek elején a tánciskolai oktatás nagyobb támogatást kapott, a fiatalok „elszoktak” a szervezett formájú tánctanulástól. A jó szándékú és lelkes útkeresés nem a versenytánc irányába haladt, hanem — a többi népi demokráciához hasonlóan — a néptáncból akarta megújítani a hazai társastáncéletet. A „kozmetopolita társastáncok” helyett új magyar társastáncok alkotása és ezek propagálása köti le a néptánc- és társastáncszakembereket egyaránt.⁴⁹ Az átmeneti „sikerek” után azonban le kellett vonni a következtetést: itt sem lehet visszafelé forogni a történelem kerekét, a szükség-szerűen felbomlott paraszti közösségek hagyománykincsét és annak funkcióját nem lehet mesterségesen átplántálni a mai társadalomba.

Az új tánczene és az ehhez kapcsolódó táncos mozgás meg kellett, hogy tegye a maga útját annak minden pozitív és negatív velejárójával együtt. A kulturpolitikai irányításnak is el kellett vizsgálnia olyan nemzetközi szintű áttekintéshez, hogy a társastánc és a társasági viselkedés kérdéseivel megfelelő szinten tudjon foglalkozni. Ez kb. az 1950-es évek végére következett be. Ekkor már a Német Demokratikus Köztársaságban, Csehszlovákiában, Lengyelországban és a szovjet balti köztársaságokban

⁴⁹ Kovács Klára: *A magyar népi táncokról. Magyar Tánctanítók Országos Szakegyesülete Értesítője* (MTOSZÉ), 1947. júl.—aug. Boros: *Tanulni akarunk*. MTOSZÉ, 1948. dec. Piklerné Pór Anna: *Mi a szerepe a táncitanítónak a népi demokráciában?* Előadás, 1948. máj. 2. Gyenes Rudolf: *Modern táncok szerepe a népi demokráciában*. MTOSZÉ, 1949. I. félév. Gyenes Rudolf: *Merre haladjunk?* MTOSZÉ, 1949. jan.—febr. Pór Anna: *A tömegtáncmozgalom jelentősége*. *Táncoló Nép*, 1949. nov.—dec. 31. Gyenes Rudolf: *Új magyar báltáncok*. *Táncművészet*, 1952. 59 old. Varjasi Rezső: *Új társastáncokat — új táncos magatartást*. *Táncművészet*, 1952. 112 old. Gyenes Rudolf: *Ne „csónakázzunk” — táncoljunk csárdást!* *Táncművészet*, 1953. 369 old. B. Bán Hédi: *Társastáncunk helyzete*. *Táncművészet*, 1954. 35 old. Böröcz József: *Hogy is állunk a társastáncsal?* *Táncművészet*, 1954. 261 old. Kaposi Edit: *A báli éved elé*. *Táncművészet*, 1954. 399 old. Debreczeni László: *Az új báli évad előkészítése*. *Táncművészet*, 1955. 456 old. Lelkes Iván: *Tanuljon meg táncolni a fiatalság!* *Táncműv.* 1955. 307 old. Kaposi Edit: *A falusi bálók elé*. *Népművelés*, 1955. 38 old. Kaposi Edit: *Nemzeti társastáncunk ügyében*, *Népműv.*, 1954. 76. old. Molnár István: *Csárdásiskola. Néptáncosok Kiskönyvtára*, 12—13.

1949-ben a Magyar Táncszövetség megindítja a „Táncolj velünk!” mozgalmat. Több néptáncan alapuló kompozíció születik ebből. Legsikerültebb Rábai Miklós: *Farkasjáték-a*, Koltai Ottó: *Szatomári csárdás-a*, mely „újfehértói” néven terjedt.

Kiadványok: *Magyar társastáncok*. Bp. 1949. *Csárdások*. Bp. 1950. *Új magyar társastáncok*. Bp. 1952.

— ahol ennek korábbi hagyományai voltak — újra foglalkoztak a társastáncsal és a versenytáncsal. Az ifjúsági szervezetek és a népművelés — felismerve e terület nagy nevelő és közösségi összefogó erejét — támogatta a megalakuló klubokat és a versenyek propagálásával mind a közönség, mind a fiatalok körében nagy érdeklődést keltett.

1956/57-ben a magyar szakemberek is megismerkedtek ezekkel a lehetőségekkel s a versenytánc, a táncklubok hazai megindítását javasolták.⁵⁰ Később az osztrák, francia, német és más nyugati országok eredményeit látva világossá vált, hogy ha a magyar táncéletet „korszerűsíteni” akarjuk, s ki szeretnénk jutni az egyre jobban szűrkülő, vagy az egyre egzaltáltabb szórakozásformákból, nálunk is tömegessé kell tenni a versenytáncsal való foglalkozást.

A Művészeti Dolgozók Szakszervezetéhez tartozó táncpedagógusok 1961 májusában megalakították az Országos Amatőr Táncverseny Bizottságot, de az állami támogatás híján nem fejthette ki az alapszabály-tervezetben elképzelt tevékenységét.⁵¹ Kezdeményezése és az első táncverseny létrehozása mégis jelentős, mert hozzásegítette az ifjúság társas szórakozásával régebben foglalkozó Kommunista Ifjúsági Szövetség vezetőit, hogy felfigyeljenek a versenytánc esztétikai és pedagógiai jelentőségére. Így 1962–63-ban a KISZ és a népművelés illetékeseinek bevonásával a Kulturális Szemle és az Ifjúság a Szocializmusért elnevezésű mozgalom kulturális teljesítményei közé bekerült a társastánc is. A korábban csak a fővárosra és két vidéki városra (Békéscsaba, Kecskemét) kiható kezdeményezés országos lehetőséget kap. A fiatalok ezrei jelentkeztek az ún. „amatőr versenyekre”, amelyeken a szép, izléses, kulturált táncmódot jutalmazta a zsűri. Több száz pár indult az ún. „klubközi versenyeken”, ahol a táncklubok tagjai versenyeztek a nemzetközi stílus D osztályos anyagából. A verseny iránt nemcsak a résztvevők, de a közönség részéről is rendkívül nagy volt az érdeklődés, így a döntőt a budapesti Sportszarnok zsúfolásig megtöltött nézőtere előtt bonyolították le a rendezők.

A nemzetközi anyagot a szakirodalom fordításával és a táncmester továbbképzőkön tanított alapformákkal kezdik el e mozgalom első lelkes hazai propagátorai: Gyenes Rudolf és Kovács Klára. Majd rövidesen az NDK-ból jövő Hanny Hock, berlini táncmester siet segítségünkre. Végül 1965-től a kulturális csereegyezmény alapján többször és huzamosabb ideig tanítja hazánkban a magasabb osztályok anyagát Elfriede és Werner

⁵⁰ Kaposi Edit: *Látogatás egy prágai társastáncklubban*. Szabad Ifjúság, 1956. szept.

⁵¹ 1961. május 26-án alakult meg a Bizottság. Tagjai voltak: Benkő Mártonné, Farkas Jenő, Haraszi Andor, Hegyeshalmi Ákosné, Tóth Béláné, Török Károly, Selényi Vilmos, Varjasi Rezső, Rhórer Lászlóné, Kovács Klára és Gyenes Rudolf.

A jegyzőkönyv többek között a következő célokat tűzte ki: „Versenyek rendezése — hazai és nemzetközi viszonylatban.

A magyar sporttánckedvelők tánctudásának magasabb fokra való fejlesztése a nemzetközi táncstíluson belül.

A sporttáncversenyen résztvevők szocialista emberhez méltó magatartásának nevelése úgy, hogy azok példát mutathassanak mindazoknak, akik ilyen versenyeken akár mint szereplők, akár mint nézők részt vesznek.”

A versenytáncmozgalom indulásáról és további fejlődéséről a következő cikkek adnak némi képet: Laurenszky Ernő: *Egy emberöltő a tánciskolában*. — Gyenes Rudolf—Kovács Klára. *Táncművészeti Értesítő*, 1965. 46—51. old. Kaposi Edit: *A társastánc-klubokról*. *Népművelési Tájékoztató*, 1961. nov. 7—8. old. Kaposi Edit: *Hogyan táncoljunk szépen, izlésesen?* Játék. 1. sz. KISZ KB. kiadása, Bp. 1961. Kaposi Edit: *Új népművelési forma: a társastánc-klub*. *Népművelés*, 1964. jún. 39. old. Kocsis György: *Egy jól működő társastánc-klubban*. (Békéscsaba) *Népművelés*, 1963. május. 38. old. Kaposi Edit: *Társastánc és népművelés*. Népszava, 1965. júl. 4. Kaposi Edit: *A társastánc figyelmet érdemel a népművelésben*. Népszava, 1966. jún. 26. Kaposi Edit: *Táncstanfolyam — versenytáncegyüttes — táncklub*. *Népművelés*, 1966. jún. 30—31. old.

Graf. S amikor 1965-ben a Népművelési Intézet feladatává teszik a társastáncsal való elvi és módszertani foglalkozást is, megindul a nemzetközi tájékozódás, a magasabb színvonalú anyagfeltáró és feldolgozó munka. Ennek alapján jelennek meg az első, korszerű táncjegyzéssel közreadott szakkönyvek és jegyzetek.⁵²

Az első nemzetközi stílusban megtartott verseny 1961-ben, a Kulich Gyula Színpadon került megrendezésre. Ezen 14 pár vett részt. A következő táncokból tartották meg a versenyt: bécsi keringő, angol keringő, quick-step.⁵³

Országos méretű kibontakozásról 1962/63-tól beszélhetünk. A KISZ Kulturális Szemle részeként került lebonyolításra 1963 júniusában a budapesti Sportszarnokban ünnepélyes keretek között megrendezett táncverseny. Ezen tíz budapesti és tíz vidéki pár indult a D osztályban bécsi keringőből, quick-stepből és angol keringőből.⁵⁴

Azt, hogy mennyire megérlelődött a helyzet a versenytánc számára az 1960-as évek elejére, mutatja, hogy 1963 után ugrásszerűen növekszik ebben az ágban mind a tömeges érdeklődés, mind a magasabb osztályokba kerülő párok száma. A statisztika mindennél többet mond:⁵⁵

Év	Versenyzők száma országosan	Az országos versenyig eljutott legjobb	Az országos versenyen szereplők osztályok szerint	
1964	kb. 100 pár 30 vidéki pár	22 pár	D oszt.	22 pár
1965	kb. 300 pár 120 pár vidéki	78 pár	D oszt. C oszt.	56 pár 22 pár
1966	kb. 800 pár 600 pár vidéki	92 pár	D-1 oszt. C oszt. B oszt.	75 pár 19 pár 7 pár

1967-ben a D osztály alacsonyabb kategóriáinak a versenyét, melyben kb. 1200 pár vett részt, csak területi döntőként tartották meg. A C osztályba országosan 150, a B osztályba 35 és az A osztályba 6 magyar pár jutott be. A B osztályban nemzetközi mezőnyben dőlt el a magyar bajnokság, így tehát még viszonyítás is történt eredményeinket illetően. 1966/67-ben az országos bajnokságot Juhász Valéria és Jánosi László, a Fővárosi Művelődési Ház táncklubjának a versenyzői, a Benkő házaspár tanítványai nyerték. Azóta több nemzetközi versenyen az élosztály versenyzői között is sikerrel szerepeltek.⁵⁶

⁵² Társastánc-pedagógusok Kiskönyvtára c. sorozat megindulása a Népműv. Int. Országos Társastánc Bizottsága szerkesztésében, a Népművelési Propaganda Iroda kiadásában. 1. *A társastáncanfolyamok útmutatója* (Farkas Jenő—R. Kovács Edit) Táncírás: Vincze Miklós. 2. *Illemtan I.* (Varjasi Rezső). Jegyzetek: Gyenes Rudolf—Kovács Klára: *A nemzetközi versenytáncok C osztályos jegyzete. A nemzetközi versenytáncok B osztályos jegyzete.* Táncírás: Szentpál Mária, Lektorok: Varjasi Rezső, Köves Gizella.

⁵³ A versenyzők helyezései: 1. Osváth József—Dobozsi Éva (Táncstúdió), 2. Garzó Tibor—Kohlbeck Róza (Egressy Klub), 3. Kornél Tibor—Horváth Mária (Egressy Klub).

⁵⁴ Kocsis György: *Az Országos Társastánc Bajnokságról. Népművelés*, 1963. aug.—szept.

⁵⁵ Kaposi Edit: *Savaria 1966. Népművelés*, 1966. aug.

⁵⁶ A magyar versenyzők helyezései: 1. Jánosi László—Juhász Valéria (Fővárosi Művelődési Ház). 2. László Attila—Szatucsek Klára (Fővárosi Művelődési Ház). 3. Mészáros Miklós—Lukács Zsuzsanna (Táncstúdió). 4. Valiszka Győző—Balázsovics Éva (Táncstúdió). 5. Felczán Béla—Felczánné Nyíri Mária (Békéscsaba). 6. Belák Loránd—Berényi Katalin (Budai Táncklub). Kaposi Edit: *Savaria 67. Népművelés*, 1967. aug.

A fenti számszerű és minőségi fejlődés nagyban köszönhető a hazai versenyek egyre színvonalasabb és a nemzetközi szabályok szerint megrendezett voltának. 1963/64-ben Budapest, 1965-ben a hatszáz éves fennállását ünneplő Miskolc,⁵⁷ 1966 óta a Savaria ünnepségek keretében *Szombathely* ad méltó keretet mind a magyar, mind a nemzetközi bajnokságnak. Szombathely nemcsak a hazai, hanem a nemzetközi szakmai körök elismerését is kivívta szakszerű és impozáns rendezvényeivel. S azzal, hogy parkettjén az Európa és Világbajnokságok első helyezettjei is versengtek egymással, a hazai mozgalom egyik legnagyobb lendítője lett, mert látták ennek a táncágnak a perspektíváit.

A további szakmai fejlődés biztosítéka az, hogy 1967-ben a Népművelési Intézet mellett mint legfelsőbb szakmai fórum megalakult az *Országos Társastánc Bizottság*, mely hivatott a lehető legmagasabb színvonal eléréséről gondoskodni.⁵⁸

Remélhető, hogy a megteremtett keretek és a támogatás révén ebben a táncágban nemcsak sikerül a több évtizedes lemaradást behozni, hanem — a baletthez és a néptánchoz hasonlóan — rövidesen nemzetközi sikereket és eredményeket is fel tudunk mutatni.

A versenytánc sajátosságai

A versenytánc az angol stílus, vagy más néven nemzetközi stílus iskolaformáira épül. Ezt egyik megalapítója és kiemelkedő egyénisége, Alex Moore így jellemzi: „a mozdulatok maximuma, melyet könnyedséggel kell összekötni.”

A versenyiskola egyes szabályai első látásra önkényesnek tűnnek. A valóságban valamennyi szabálya a legfőbb célt: a természetes, de ugyanakkor dinamikus előrehaladást szolgálja. A nagy, meghúzott lépésekkel érik el az ún. „travelling dance”-ot. A lábak a táncoló test hordozói, motorjai, de hogy a tánc minden szépségét bemutathassák, azt nagy térben kell érvényre juttatni. Ugyanakkor ennek nem a megáradt folyó sodrához hasonlóan kell végbemennie, hanem olyan simán és gördülékenyen, mintha valami nagy, nyugodt folyam hömpölyögne.

Bár az angol stílus a pozíciókban és a technikai felkészítés gyakorlatainak felépítésében szakított a balettel, pedagógiai célkitűzései azonosak vele és más táncművészeti ágakéval. A versenytáncos is el kell, hogy sajátítsa a teste felett való uralmat, szükséges,

⁵⁷ Kaposi Edit: *A III. Országos Táncverseny után. Népművelés*, 1965. aug. 35–36. old.

⁵⁸ Az Országos Társastánc Bizottság három szekcióban dolgozik.

1967-ben Magyarországon kb. 130 társastánc klubban, ill. társastánc-együttesben kb. 65 pedagógus készíti fel a versenyzőket. A versenyzők száma kb. 1600.

1968. jan. 1-től lépett életbe az Országos Társastánc Bizottság által előkészített *Magyar Versenyszabályzat*. Ennek értelmében csak versenykönyvvel rendelkező, valamely táncklubban, vagy együttesben leigazolt táncosok vehetnek részt osztályuk szerint a versenyeken. A B osztályig kidolgozták a lépéshatárokat. Az egyes osztályokban a következő táncok szerepelnek: D osztályban: angol keringő, bécsi keringő, csárdás. C osztályban ezekhez jön a tangó és a rumba. B osztályban ezekhez jön a slowfox és a cha-cha-cha. A osztályban már minden tánc kötelező. Az élosztályban (Sonderklasse) az egyéni előadóművészetet igénylik az adott tánc stílusán belül.

Az egyes osztályokban a továbbjutás pontrendszer alapján történik. A pontozás az összbemutatóon kívül az alábbi szempontok szerint történik: 1. stílus, 2. technika, 3. zeneiség, 4. lépéshatárok betartása, 5. megjelenés.

A versenyeken pontozóbírók, döntőbírók és több tagú számlálóbizottság működik. A versenyzők rajtszámokkal indulnak, az eredmények pedig a pontozólapok összesítésével jönnek létre.

hogy ritmikai és plasztikai ismeretekre tegyen szert, s tudjon ugrani és forogni. Mind-ezeket az adott stíluson belül kell érvényrejuttatni.

A technikai képzés pl. olyan tapasztalati tényből indul ki, hogy bizonyos izomcsoportok — különösen a láb, a rekeszizom, az ülő és hasizom — feszítése révén könnyedebbé válhatunk. Viszont minden görcsös feszítés merevvé és keménnyé tesz, vagyis gátolja a mozgást. A feszítés mértéke egyénenként változó, de van alsó és felső határa. A táncosnak meg kell tanulnia, hogyan variálja a fokokat az adott tánc kivitelezésénél. A feszítés és a test feletti uralom törvénye nemcsak az egyensúly, vagy a mozgás fenntartásánál érvényes, hanem már az alapállásra is vonatkozik. Minthogy a versenytáncban nem szólóban, hanem mindig partnerrel táncolnak, ez csak a kétoldali feszültség révén oldható meg. Ezt a szoros kapcsolatot „csípőkapcsolatnak” nevezik. Moore centrumból a rekeszizmot jelöli meg, így a két test tökéletes kontaktusa az izmok feszítése és lazítása révén érzékelhető leginkább, s a férfi vezetés is így biztosítható. A mozgás kiindulópontja a haránt és a lábujjak. A talp párnaizomzata adja át a feszültséget a lábszárnak, a comboknak, a csípőnek, majd a felsőtestnek s ezzel az indítással mintegy minden mozdulat nemcsak horizontálisan, de vertikálisan is nyújtható, s ez az angol stílus esztétikai követelménye. A harántizmoktól induló feszítés és indítás tehát alapvető mozzanat. Ennek azonban soha nem szabad lökészerűen történnie, a lépéseket nem lehet „elhajítani”, hanem mindig simán, gördülékenyen kell megvalósítani. Ezért a férfi felsőteste mindig előbbre kell, hogy kerüljön, mint a párhuzamosan elhelyezett lábfejek. A nőnek viszont csupán olyan enyhe szögben kell derékból hátrahajolnia, hogy az megfeleljen a partner felsőtest-dőlésszögének.

A csípő nem mozdulhat el a harántfeszítés ellenére sem a természetes medence-tartásból. A lépéstechnika lényege, hogy a férfi előre, a nő pedig hátrafelé hajtja végre ugyanazt a figurát, de mindketten csípőből lendített mozdulattal. Fontos szabály, hogy állásból indulva mindig előbb a test mozdul, csak azután a láb, mivel köztudott, hogy a lábak gyorsasága nagyobb, mint a testé. Ha a láb előbb mozdul, a súly hátra kerül és ez úgy hat, mintha a táncosok le akarnának ülni.

A rekeszizom táján való kapcsolat és a csípőből lendített lábmozgás teszi lehetővé, hogy a partnernő a férfi vezetését érzékelje, ugyanakkor gyenge ellenállást is ki tudjon fejteni, s ezzel a párostánc összhangja létrejön. A táncosnő is a harántra támaszkodva indul, de az egyensúlyt a végigfeszített testtel úgy kell megtartania, hogy ez a csípőből hátralandó lábnál is megmaradjon és a partnerrel való kapcsolatot se veszítse el.

Fontos szerepet kap a versenytáncban az emelkedés és leereszkedés. A szabályok mozgásfunkciója az, hogy a táncost ezzel is „a termen át” repítsék, esztétikai szerepe pedig az, hogy a mozgásformákat változtatossá tegye. Minthogy az ereszkedés közben használt természetes esés szükséges a következő indító és lendítőerőhöz, a test feszítéséhez, az angol iskola itt a nehézségi erő természetes törvényére épít.

Ugyanilyen tárgyilagos és mozgástechnikailag megalapozott értelme van pl. az ellenmozgásnak (vagyis a kilépő lábbal ellentétes csípő és vállfordulásnak) is, mely azon kívül, hogy a táncot szebbé, változatosabbá teszi, könnyíti és előmozdítja a két test együttes mozgását. Ez — csakúgy, mint a távfutóknál — a testet keskenyebbé, „áramvonalasabbá” teszi, s ezzel segít a nagy lépésekkel való előrejutásban. Ha az alapvető technikát a táncos kigyakorolja, Moore szerint nem kell a figurákat „csinálni”, azok a legtermészetesebb és leggazdaságosabb módon „jönnek.” Így minél erősebb a harántból kiinduló, felfelé ható rugózó és feszítőerő, annál magasabbra és messzebbre tudja vinni a táncos a testét. S ugyanígy, minél erősebben, ruganyosabban és ellenőrzöttebben veti be magát az egész test az ellenmozgással, emeléssel és ereszkedéssel, annál nagyobbak, könnyedebbek és elegánsabbak — szinte repülészerűek — lesznek a lépések is. A tér-

dek a járólépésnél mindig lazák. Csak a teljes lépéshossz pillanatában egyenesednek ki a lábszáruk, de a térdek akkor sem merevek. A leglazábbak akkor, amikor a lendülő láb az álló mellett halad el.

Az angol iskola mindig a célnak megfelelően dolgozza ki, hogy melyik figurát hogyan kell végrehajtani. A sarokvezetés, a külső, vagy belső lábél, s a lábfők egymáshoz való viszonya meghatározott.

A versenyiskola alapszabályait Alex Moore 1936-ban megjelent, *Ballroom Dancing* c. könyve foglalja össze. 1948-ban adja ki a *Revised Technique* c. könyvét. Ez az alapelveket változtatlanul hagyja, de további finomságokra hívja fel a figyelmet. Pl. a fentebb ismertetett emelkedés és ereszkedés vonatkozásában részletesen foglalkozik a térdmozgással, melyről az előzőekben egyáltalán nem írt.

1929-ben csak párhuzamos lábfejeket engedélyeztek, s ezzel élesen elkülönítették ezt a táncágat a balettől. A javított technika már nemcsak megengedi, hanem sok figuránál kifejezetten elő is írja az ettől való eltérést (pl. a hátrafelé forgásnál, az ún. slip-es technikánál). Ez a stílus mozgáselveinek logikus továbbviteléből fakad ugyan, de nem tagadhatja azt sem, hogy a balett újjáéledése előbb-utóbb ebben az ágban is szükség-szerűen jelentkezik. Különösen az utóbbi 15 évben, amikor a latin-amerikai táncok egész sora vált versenytáncá. Ezeknek a táncoknak a szólisztikus, a partnertől eltávo-lódó táncmódja, a felsőtest, fej és karmozgás artisztikus megoldása a baletthez való köze-ledést szinte törvényszerűen igényli.

Moore a javított technikánál a legnagyobb változást abban látja, hogy az alapelveket az egész test mozgására át tudja már a társastáncos vinni. Míg korábban pl. az emelkedésnél és az ereszkedésnél csak a lábakra szorítkoztak az előírások, a legjobb párok gyakorlata alapján kialakult az egész testre vonatkozóan a leggazdaságosabb és legesztétikusabb szabály. A lábtechnika tehát kiegészült a testtechnikával, s ezzel a versenyiskola meg tudja valósítani célja beteljesülését: a mozgás megnyújtását és légiesítését.

A FELHASZNÁLT LEGFONTOSABB FORRÁSMUNKÁK

- Helmut Günther und Helmut Schäfer: *Vom Schamanentanz zur Rumba*. — Die Geschichte des Gesellschaftstanzes. Stuttgart, 1959.
- A. H. Franks: *Social Dance*. — A Short History — London, 1963.
- Alex Moore: *Ballroom Dancing*. Hetedik kiadás 1963. London. — Előszó: Philip S.J. Richardson.
- Alex Moore: *Popular Variations*. London, 1963.
- Alex Moore: *The Revised Technique*. Hatodik kiadás 1963. London.
- Alex Moore: *What to Teach*. 1951—52-től évente megjelenő füzet. London.
- Michael Gwynne: *Old Time and Sequence Dancing*. London, 1962.
- P. J. S. Richardson: *The Social Dances of the 19th Century*. London, 1960. — Előszó: Victor Silvester.
- Victor Silvester: *Modern Ballroom Dancing*. London, 1927.
- Victor Silvester: *Old Time Dancing*. London. Hatodik kiadás, 1953.
- Victor Silvester: *The Complete Old Time Dances*. London, 1967.
- C. E. Riebeling: *Freude am Tanzen*. Gütersloh, 1963.
- A Guide to the Latin American Dances. — The Official Board of Ballroom Dancing. London. é. n. — Előszó: Doris Lavelle.
- Doris Lavelle: *Latin and American Dances*. London, 1965.
- Bob and Margaret More: *Latin American Dancing*. London, 1966.
- Thirteen Ballroom Dances*. — American and Latin American. United States Ballroom Council. 1964. New York.
- Arthur Dawson: *The Skating System*. London, 1963.
- Milan Stiavnicky: *Spoločensky tanec*. Bratislava, 1962.
- Agnes de Mille: *The Book of the Dance*. New York, 1963.
- Knaurs Jazz Lexikon. München—Zürich, 1957.
- Gonda János: *Jazz — Történet, elmélet, gyakorlat*. Budapest, 1965.
- Róka Pál: *A Magyarországi Táncitanítók Egyesületének harminc éves története*. Budapest, 1923.
- Gyenes Rudolf—Kovács Klára: *A keringőtől a mambóig*. Bp., 1958.
- Szaklapok:*
- Táncitanítók Lapja*, 1892—1942.
- Táncitanítók Országos Közlönye*, 1904—1943.
- Táncművészet*, 1905—1910.
- Táncmesterek Közlönye*, 1908—1920.
- Magyar Táncitanítók Országos Szabadszervezete *Értesítője*, 1946—1948.
- Táncművészet*, 1951. szept.—1956. szept.
- Tanz Illustrierte*. — Organ des Fachausschusses für Umgangsformen. Die Monatszeitschrift für moderne Geselligkeit. 1952—napjainkig.
- Parkett*, 1947—1961, 1966—1967. jún. Közben és 1967 júliustól *Tanzsport* néven. Havi folyóirat.
- Rundschreiben*. — ICAD időszaki körlevele.
- Alex Moore *Monthly Letter Service* 1933—napjainkig. Havonként megjelenő, sokszorosított tájékoztató.

SUMMARY

ON THE DEVELOPMENT OF COMPETITION BALLROOM DANCING

by E. Kaposi

The social dances of the 20th century differ from those of the 19th both in their form and in their function.

Competition dancing can be traced back to the competitions organized in various dances (mainly tango) in the early 20th century. The possibility of measuring the performance of the competitors and their compliance with rules was, however, provided by the "English or international school". Foxtrott, as developed during the First World War in Great Britain, then quick step, the aesthetically standardized Vienna waltz, the tango and the blues constitute the basis of the competitions organized after the 1929 Great London Conference. These items were completed after the Second World War by dances from Latin America, the rumba, samba, paso doble and the North-American chachacha. Competitions in some countries require also the knowledge of the established forms of national dances (the polka in Czechoslovakia, the czardash in Hungary etc.).

The standardized forms of the competition dances are compiled in A. Moore's *Ballroom Dancing* (1934) and its revised and enlarged edition the *Revised Technique*. This branch of dancing relies for its techniques on natural but very dynamic movements of translation, devised on the basis of the scientific investigation of the laws of locomotion and constantly improved by further results of research.

Competition dancing has gained wide international ground in the past fifteen years: in 1968 more than thirty countries of four continents (Europe, North America, Africa and Asia) organized national and international competitions. The International Council of Amateur Dancers (ICAD, Bremen, GFR) is engaged in organizing these competitions, in evolving the rules and in keeping them up to date. The professional competition dancers, coaches and dancing masters are rallied in the International Council of Ballroom Dancing (ICBD, London). The professional materials are compiled by the Official Board of Ballroom Dancing (London, 1930) and diffused by the *Monthly Letter Service* published by (in English and German) since its foundation in 1933 by Alex Moore.

In Hungary competition dancing was introduced in 1961 and has since been propagated by dancing masters Rudolf Gyenes, Klára Kovács as well as by Elfriede and Werner Graf from the GDR. By 1967 some 1500 competitors in 80 dance clubs were trained by about 70 dancing masters. Class A has so far been attained by six couples.

The centre of Hungarian competition dancing is the Hungarian Social Dance Committee in the Institute for Folk Culture (Budapest).

The centre of the Hungarian national championships and international competitions has been Szombathely since 1966 where — in compliance with the ICAD — the championships are organized in May of every year under the name of "Savaria Dancing Competition" (so called after the Roman name of the town).

For both the history of dancing and for cultural-political reasons it is of great importance to follow the development of the competition dance because this gives us the key to an appropriate control of this branch of dancing attracting vast layers of the population.

KANÁSZTÁNC ÉS SEPRÚTÁNC — MUTATVÁNYOS TÁNCAINK KÉT TÍPUSA.*

Pesovár Ferenc

A magyar táncfolklór jelentős csoportját alkotják az eszközös, mutatványos funkciójú, ún. *ügyességi táncok*.¹ Az eddigi kutatások alapján legtöbb változatát néptáncaink régi stílusú fegyvertánc emlékeket őrző típuscsaládjába soroljuk. A fegyvertánc-szerű típusok formai és tartalmi sajátosságait figyelembe véve, több altípusát különböztethetjük meg.² Ezek meghatározását főleg a táncokat döntően formáló eszközhasználat és eszközkezelési módok vizsgálatával végezhetjük el.

Ismertetjük a leglényegesebb eszközös táncváltozatainkat, amelyeknek formai sajátosságai szorosan összefonódnak ügyességi táncainkkal. Mindenekelőtt azokat a virtuóz eszközkezeléssel járt, párbajszerű, kettes vagy csoportos férfitáncainkat említjük, amelyekben az eszköz fegyverszerű használata, az eszköz forgatásával egybekötött stilizált vívómozdulatok a jellemzőek. Ezek az ún. *botoló táncok*. Mai elterjedési területük Északkelet Magyarország vidékeire korlátozódik. A botolók férfiszóló és nővel táncolt páros változatainak jellegét szintén a vívómozdulatok, de főleg a mutatványos, jelképes eszközkezelés határozzák meg.³

* Az azonos funkciójú mutatványos, illetve ügyességi táncainkból a formai jegyek alapján két élesen elkülöníthető típust ismertetünk. Mellőzzük tehát az olyan, egészen eltérő formai sajátosságokkal rendelkező táncokat, mint például a *kisszéktánc*, a *cséphadarótánc*, a *mozsártánc* stb.

¹ Az eddigi összefoglaló munkák mutatványos táncainkat formai vagy funkcionális szempontok alapján rendszereztek. A legfontosabb, ezek problémakörét érintő összefoglaló, illetve anyagközlő munkák a következők: Gönyey Sándor—Lajtha László: *Tánc. A Magyarság Néprajza IV.* (III. kiad. Bp., 1943.) 104–110. old. „Botos táncok” c. fejezet. — Molnár István: *Magyar táncgyománnyok* (Bp., 1947.) 311–341. old. (eszközzel járt táncok), 392–399. és 403–405. old. (kanász- és seprútáncok). — Morvay Péter—Pesovár Ernő (szerk.): *Somogyi táncok* (Bp., 1954.) 58–144. old. (kanásztáncok), 205–225. old. (lakodalmi táncok). — *A Magyar Népzene Tára III/B. Lakodalom* (Bp., 1956.): Lugossy Emma: *A lakodalom táncai* 487–505. old. és 606–609. old. (mutatványos táncok). — Kaposi Edit—Maász László: *Magyar népi táncok és táncos népszokások* (Bp., 1958.) 50–55. old. (pásztortáncok) és 58–61. old. (eszközös táncok). — Az „ügyességi táncok” terminus technikus az európai szakirodalomban általánosan használatos. Lásd Richard Wolfram: *Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa*. (Salzburg, 1951.) 170–172. old. („Geschicklichkeitstänze”).

² Martin György: *A magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai*. A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának közleményei. XXI. 1–4. (1964.) 67–96. old. — E. Pesovár: *Les types de la danse folklorique hongrois*. *Studia Musicologica VII.* Fasc. 1–4. (1965.) 103–108. old.

³ Martin György—Pesovár Ernő: *A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus tánckutató munka eredményei és módszertani tapasztalatai*. *Ethn. LXIX.* (1958.) 424–436. old. — Martin György: *Hajdútánc-botolótánc*. *Fiúk évkönyve* (Bp., 1959.) 134–136. old. — Andrásfalvy Bertalan: *Párbajszerű táncainkról*. *Ethn. LXXIV.* (1963.) 55–83. old. — Martin György: *i. m.* 68–79. old. — E. Pesovár, *i. m.* 103–104. old.

A tánccsalád egy másik csoportját képviselik az országosan elterjedt, a botlólékkal számos mozzanatukban rokonságot mutató *pásztortáncaink*, amelyekre elsősorban az eszköz — rendszerint bot vagy balta — virtuóz forgatása, játékos kezelése a jellemző. Ha figyelembe vesszük a történeti adatokat,⁴ és összevetjük a recens táncanyaggal,⁵ megállapíthatjuk, hogy a leggazdagabb változatai a közelmúltban a Dunántúlon élhettek. Az utóbbiak népi elnevezése: *kanásztánc*, *kondástánc* vagy *juhásztánc*.⁶

A most bemutatásra kerülő, a *mutatványos ügyességi táncok* kategóriájába tartozó változatok közhasználatú elnevezései, amelyek egyúttal műfaji jellegükre is utalnak: *kanásztánc*, *seprűtánc*.⁷ A fenti tánc típusoktól lényegesen elkülönülő sajátossága az, hogy a sokrétű eszközkezelés háttérbe szorul, csak egyes mozzanatai emlékeztetnek azokra. A mozdulatkincse viszont az említett, az eszközt virtuózan alkalmazó, összetettebb táncemlékeknek is gyakori alkotórésze. Főleg a juhásztánc vagy kanásztánc-kondástánc néven ismertetett pásztortáncváltozatokban találhatók meg az ügyességi táncainkra jellemző eszközös mozzanatok. Az eszközdada lehetőségek meghatározták az ilyen jellegű táncrészek kialakulását, de feltehető — miként hasonló európai táncemlékek is utalnak erre —, hogy a műfaj önálló változatai már korábban is éltek.

A kézbeli eszközökkel, foglalkozási szerszámokkal (bot, kampósbot, balta, karikás-ostor) járt pásztortáncokban rendszeresen visszatérő formában többek között a következő táncos mozzanatok fordulnak elő:

1. a földre helyezett bot körüli vagy feletti tánc;⁸

⁴ Réthei Prikel Marian: *A magyarság táncai* (Bp., 1924) 136–137. old. Czuczor Gergely (Szilágyi álnéven) az Athenaeum 1843.-i évfolyamában (117. old.) leírt Bakonyvidéki pásztortáncát idézi. Ugyancsak itt közli Réthei gyermekkori megfigyeléseit, amelyekben szintén dunántúli juhászok, illetve egy Bakonyvidéki kanász táncainak értékes jellemzését adja. Mindkét leírást idézi Martin György—Pesovár Ernő: *A kanásztánc* c. tanulmánya, *Somogyi táncok*.

⁵ A dunántúli pásztortáncokra vonatkozó legrészletesebb összefoglaló munka Martin György—Pesovár Ernő: *i. m.* 95–105. old. — Lásd még Andrásfalvy Bertalan: *Uradalmi cselédek és pásztorok táncagyománya Tolna és Somogy megyében. Táncudományi Tanulmányok* (Bp., 1958.) 89–94. old.

⁶ A tánc típus jelölésére a nyugati táncdialektus területén *kanásztánc*, míg a tiszai részekben inkább a *kondástánc* elnevezés használatos. A *juhásztánc* mint népi jelölésmód az egész ország területén gyakori. A keleti vagy erdélyi táncdialektus területén ritka az eszközös pásztortánc. — A pásztortáncokra vonatkozóan lásd még Béres András: *Hortobágyi pásztortáncok. Táncudományi Tanulmányok* (Bp. 1958.), 95–105. old. — Béres András: *Hortobágyi pásztortáncok II. Táncudományi Tanulmányok* (Bp., 1960.), 297–308. old. — Kaposi Edit—Maác László: *i. m.* 50–55. old.

⁷ Ezek az elnevezések a legáltalánosabbak és a legelterjedtebbek. Lugossy Emma: *i. m.* 487–505. old. *A Magyar Népzene Tára III/B.* kötetében a „Mutatványos táncok” 39 változata közül 31 tánc sorolható a most bemutatásra kerülő két típus táncai közé. — Nem érintjük most a seprűtáncoknak azokat a változatait, amelyeket főleg Dél-Dunántúl területéről ismerünk mint csoportosan kigyózza járt lakodalmi játékokat. Ezekben egy előtáncos igyekszik a sor végén kanyarodó résztvevőkre a kezében levő söprűvel ráshintani. Lásd Seemayer Vilmos: *Adatok népi táncaink ismeretéhez*. Ethn. XLVI. (1935.) 110. old. — Martin György—Pesovár Ernő: *Lakodalmi táncok, Somogyi táncok*. 206. old. — Ugyancsak mellőzzük azoknak a változatoknak az ismertetését, amelyekben a söprűt a férfi tréfásan, táncoló párjának tekinti. Lásd Kaposi Edit—Maác László *i. m.* 58. old.

⁸ Lásd a nagydobosi (Szabolcs-Szatmár m.) táncfilmet. MTA. Ft. 249. Kiss Márta és Martin György felvétele 1955-ben. Itt Horpácsik János (1955-ben 51 éves) beregi gulyás botlólé tancára utalunk. A táncos a virtuóz eszközkezelésű tánc közben gyakran ledobja botját, hogy felette figurázzon. — Lásd még a gerjeni (Tolna m.) kanásztánc leírását. Gönyey Sándor—Lajtha László: *i. m.* 106–107. old. Ennek is lényeges mozzanata a bot forgatása után a földre helyezett eszköz körüli tánc. — Vö.: Molnár István: *i. m.* 395–396. old. Juhásztánc. Szatmárökörítő.

1. Maximilian császár
a „rózsán”
Fametszet, 1579.

Emperor Maximilian
„on the rose.”
Wood carving, 1579



2. a keresztbe helyezett eszközök körüli-közötti tánc;⁹ (6. kép)
3. az eszköz láb alatti átdugdosása;¹⁰
4. a földre támasztott eszköz átugrálása; változata: a földbevágott balta átugrása;¹¹
5. az eszköz lengetése;¹²
6. támaszkodás az eszközre, illetve a talaj ütögetése az eszköz végével.¹³

⁹ Lásd a panyolai (Szabolcs-Szatmár m.) táncfelvételt. MTA. Ft. 225. Csikvár József, Kiss Márta és Pesovár Ferenc gyűjtése 1954-ben. Fehér László (1954-ben 52 éves) beregi kondás táncának szerves része a bottal való játék közben (forgatás) a keresztberakott botok közötti tánc.

¹⁰ Lásd az említett nagydobosi filmet. A vajai (Szabolcs-Szatmár m.) táncfilm 1. sz. juhásztáncának szintén fontos motívuma a juhászkapó láb alatti átkapkodása. MTA. Ft. 331. Borbély Jolán, Martin György, Pesovár Ernő és Ferenc gyűjtése 1957-ben. Ugyancsak szerepel a mozdulat az idézett gerjени kanásztáncban is.

¹¹ Gönyey Sándor—Lajtha László: *i. m.* 106—107. old. A gerjени kanásztánc motívuma. Baltával ugyanúgy táncolták, mint bottal. A földbevágott balta nyele fölött az ugrálós mozdulatot úgy járták, hogy a balta nyelén guggolva átszökdeltek egyik oldalról a másikra.

¹² A Felső-Tisza vidéki botoló táncok szinte valamennyi típusára jellemző mozdulatok.

¹³ Lásd a dévaványai (Békés m.) filmfelvételt. Néprajzi Múzeum Ft. 106 A. Kondás-tánc. Gyűjtők: Bereczki Imre, K. Kovács László és Rábai Miklós. A felvétel ideje: 1949.



2. Kanásztánc —
Márcadőpuszta,
Somogy m. 1933.
Swineherds' dance
Márcadő puszta,
Somogy County



3. A kanásztánc
guggoló motívuma
Márcadőpuszta,
1933.

The squatting
motive of the
Swineherds' dance.
Márcadő puszta,
Somogy County

A jelzett táncmotívumok ügyességi táncainkban elszigetelődnek egymástól és önálló táncokká fejlődnek. Ezek egyike-másika uralkodóvá válik a táncban, de együtt is előfordulhatnak. A különböző bevezető és összekötő mozdulatsorok mellett a felsorolt eszközös motívumok, motívumsorok alkotják a tánc gerincét.

A botolóktól és egyéb pásztortáncainktól a fegyvert már kevésbé felidéző, sőt fegyverszerűtlen eszközök használata különbözteti meg. Így a pásztorbotot vagy baltát felváltó eszközök a következők: vessző, karó, szalmaszál, zsúpkéve, kévekötőfa, kuko-



4. Kanásztánc — Enying, Fejér m. 1961.
Swineherds' dance. Enying, Fejér County



5. Kanásztánc — Kéménd, Szlovákia. 1966.
Swineherds' dance. Kéménd, Slovakia

ricacsutka, borosüveg, pohár, tojás, gyertya, söprű, kendő, sapka stb.¹⁴ Ezek használatát a foglalkozás, a táncalkalmak körülményei teszik lehetővé. Nagyobb szerepet kapnak a paraszti élet hétköznapi tárgyai. Az ilyen tánceszköz alkalmi használata egy-egy közösségen belül, annak sajátos, a táncot rendszeresen formáló tényezőjévé alakulhat.

Mutatványos — ügyességi táncaink rendszerezését az uralkodó eszközös motívumok figyelembevételével végezhetjük el. Az eszköz táncformáló szerepe kétféle módon érvényesülhet. Ennek alapján ügyességi táncaink két csoportját különböztethetjük meg:

1. Ha a táncot a földre helyezett eszközök körül, között, illetve fölötté járják, akkor az eszköznek a tánc terét meghatározó szerepe van. Ezt a típust nevezzük *kanásztáncnak*.

2. Ha az eszköz láb alatti átvétele, vagy a földre támasztott eszköz átugrása az uralkodó mozdulat, akkor, mivel a táncos kapcsolata az eszközzel közvetlenebb, az eszköz táncmotívumformáló szerepe aktívabb. Ezt a csoportot a *seprűtáncok* típusához soroljuk.¹⁵

¹⁴ Martin György—Pesovár Ernő: *i. m.* (1954.) 63—64. és 69. old.

¹⁵ Vö.: Lugossy Emma: *A magyar népi táncok mozgáselemei és motívikája. Táncudományi Tanulmányok.* (Bp., 1960.) 185—186. old.

A továbbiakban a fenti két legáltalánosabb elnevezéssel jelöljük ügyességi táncaink két nagy csoportját.¹⁶

Mint már említettük, a két típusváltozat kétféle eszközhasználati módja egy táncban is előfordulhat.¹⁷ Az egyéb mozdulatok, mint pl. az eszköz lengetése, földre ütögetése, vagy az eszközre való támaszkodás, rendszerint ezek járulékos elemei.

Ügyességi táncainkban az eszközadta lehetőségek eleve jobban biztosítják a mozgáskincs fokozottabb táncszerűségét. Itt a határozottabban kialakult lábmozgásokra utalunk. A botoló táncainkra ugyanis nem minden esetben jellemző a ritmusban körülhatárolható metrikus motívumkincs. Ezekben a tánc mozdulatai a tánc funkciójának felelnek meg. A rögtönzött stilizált küzdelem körülményei alakítják a párbajszerű, gazdag plasztikájú, rendkívül hatásos mozgásokat. Laza szerkezetű, amorf, védő-támadó, lépő, ugró, guggoló, térdelő stb. mozdulatok jellemzőek a botolóra.¹⁸

A pásztortáncok egyéb változatainak motívumai már táncszerűbbek. A metrikus motívumok sokkal határozottabban szerepelnek, bár a virtuóz eszközkészítésre való koncentráció sok esetben leszűkíti a motívumok plasztikai sajátosságait. Ha a földre kerül tánc közben az eszköz, akkor teljesebb ki a motívumkincs.¹⁹

Tehát ügyességi táncainknál a kelet-európai táncokban különösen nagy szerepet játszó lábmozgások kikristályosodottabban és fejlettebb módon jelentkeznek.²⁰

Mutatványos táncaink jellegzetes sajátossága még az is, hogy formakincse összefonódik egyéb régebbi stílusrétegeink motívumkincsével. Az ún. ugrós családban az eszköz nélküli, az eszközzel való független formakincs és táncszerkesztési elv érvényesül.²¹ A régi táncstílus egyéb rétegeivel való szoros kapcsolata különösen a Dunántúlon és a Duna mellékén nyilvánvaló.²² Az ugrós tánc típus virágzása itt — a tiszai táncdialektussal ellentétben — a századfordulóig jobban nyomon követhető.²³ Később is nagyobb jelentősége volt e terület táncéletében. (Utalunk például a lakodalmi menettáncok szerepére.²⁴) Dél-dunántúlon a „verbunk” néven táncolt ugrósok családjába tartozó tánc típus lényegében eszköz nélküli változata az ott divatos eszközös kanásztáncnak.²⁵ Ugyanez a kapcsolat áll fenn a nyugati táncdialektus többi területén, az egyéb régi típusú táncok és ügyességi táncok között. Így például a Rábaköz vidékén az eszközös táncok mozzanatai szorosan összefonódnak az ún. „dus”-táncok motívumkincsével.

¹⁶ A parasztság körében is a legáltalánosabban használt két táncjelölés: „kanásztánc”, „seprűtánc”.

¹⁷ Lásd a Példatár 3. sz. táncát.

¹⁸ Martin György—Pesovár Ernő: *i. m.* (1958.) 428—430. old., továbbá Martin György: *i. m.* (1964.) 71—73. old.

¹⁹ Martin György: *i. m.* (1964.) 73—74. old.

²⁰ Az ügyességi táncok körülhatárolhatóbb, fejlettebb motívumkincse nem jelenti azt, hogy a típus a botolónál gazdagabb mozdulatkincessel rendelkezik.

²¹ Martin György: *i. m.* (1964.) 79—83. old. — E. Pesovár: *i. m.* 104. old. — Martin György: *Motívumkutatás, motívumrendszerzés. A Sárközi-Dunamenti táncok motívumkincse.* (Bp., 1964.) Pesovár Ferenc: *Fejér megyei népi táncok I. Alapi táncok.* Alba Regia I. (Székesfehérvár, 1960.) 106—108. old.

²² Verbunk, ugrálós, mars, dus, tustoló, háromugrós, stb.

²³ A magyar nyelvterület középső részéről szorították vissza az újstílusú táncok a régebbi rétegeket legjobban.

²⁴ A lakodalmi menettáncok szerepe a Duna mellékén, de különösen Kalocsa környékén a mai napig jelentős.

²⁵ Martin György—Pesovár Ernő: *i. m.* (1954.) 58—77. old.

A kanásztánc

A népi terminológia a regionális típusok szerint változik. A táncelnevezések részben pásztorfoglalkozásra, részben e tánc típus egyes formai sajátosságaira, jellegzetes eszközhasználatára, a táncalkalmakra, a táncok dallamára stb. vezethetők vissza. A nyugati táncdialektus területén, így elsősorban a Dunántúlon *kanásztánc*, *kanászos tánc* a legáltalánosabb népi jelölése. A magyar nyelvterület középső részén, főleg a Felső-Tisza vidékén, Biharban, Békésben *kondástánc* néven él. Még számos kisebb-nagyobb területen használatos elnevezéseit ismerjük. Például *gyertyástánc*, *dussolás*, *üvegestánc*, *üvegcsárdás*, *csipketánc*, *nyúltánc* stb.²⁶

A tánc típus mozgáskincsét térben formáló eszközöket (bot, üveg, tojás stb.) kereszt alakban, négyszögben, egy vagy több sorban helyezik el a földön, de az egy-két tárgy (üveg, pohár stb.) körüli tánc is gyakori. Legáltalánosabb forma a két bot keresztbe rakása (2., 4–7. kép). Többféle eszköz együttes használata is előfordul. A virtuskodás fokozására a keresztbe tett botok szögleteibe tojást, vagy a botok négy végéhez üvegeket tesznek.²⁷

Mozgáskincsének az uralkodó motívuma a néptáncaink egyéb régi stílusrétegeiben is alapmozdulatot képező, a hazai szakterminológiában „cifrá”-nak, „háromlépés”-nek nevezett motívum, amelynek különböző változatai (pas de basque) egész Európában ismeretesek.²⁸ (Változatait lásd a Motívumtárban.) A másik jellegzetes mozdulata a kanásztáncnak az eszközök közötti terpeszugrásos motívum. (Lásd a Motívumtár 6–7., 16. számú motívumait.) Ezt a motívumot az eddigi kutatások szerint a magyar nyelvterület nyugati részéről ismerjük.²⁹ Ez a két fő mozdulattípus határozza meg a tánc karakterét. Hol az egyik, hol a másik a tánc uralkodó motívuma. Ha a kettő együtt fordul elő, akkor az egyiknek csak kiegészítő szerepe van. (Lásd a Példatár 1. számú táncát.) A terpeszugrásos motívum \square ritmusú változatai ismertek a dunántúli Mezőföldről, a Felföldről és Szlavóniából.³⁰

Változatainál, mint például a rábaközi-szigetközi gyertyástáncoknál, szintén a cifra és terpeszugrásos motívumok uralkodnak. Ezeket kiegészítik különböző lengető, láb-körző és lépő motívumok. (Lásd a Motívumtár 15–19. sz. motívumait.) Jellemző ezekre még egy nyolcadoló ritmusú lépegető motívum, amellyel a földre helyezett gyertyákat szinte kigyózza körüljárják, ügyesen eltáncolnak közöttük, mellettük. (Lásd Motívumtár 20. sz. motívumát, a Példatár 6. sz. táncát.)

²⁶ A gyertyástánc vagy „verbunk” gyertyával a Kisalföldön ismeretes. A „dussolást” a Bakony-vidékiek alakították ki egy lakodalmi szokásból. Az „üvegestánc” elnevezés országosan elterjedt. Az „üvegcsárdás” Dunántúl területén él. A „csipketánc” a Szabolcs-Szatmár megyei Tyukod községben használatos elnevezése a tánc típusnak. A nyíregyházi bokortanyák vidékén gyakori a „nyúltánc” jelölése stb.

²⁷ Martin György—Pesovár Ernő; i. m. 64. old.

²⁸ Richard Wolfram; i. m. 170–172.

²⁹ A szentgáli kanásztánc is ezt a típust képviseli. MTA. Ft. 72. 1950. — Lugossy Emma; i. m. 134. sz. tánc. — Hasonló motívumot figyeltem meg 1966-ban a vértessaljai Lovasberény községben.

³⁰ Pesovár Ferenc; i. m. Lásd a példatárban az 1. sz. kanászos táncot és a Motívumtárát. — Vö. Berkes Eszter e kötetben megjelent tanulmányával: *A szlavóniai magyar néptáncok táncagyományai*. Lásd a „Kanásztánc, ugrós” c. fejezetet, Példatár 2. sz. tánc. Motívumtár 21–26. sz. motívumait. — Lásd a kéméndi filmfelvételt (Csehszlovákia) MTA. Ft. 591. 1966.



6. Botoló — Nyirbátor, Szabolcs-Szatmár m. 1957.

Stick dance. Nyirbátor, Szabolcs-Szatmár County

Ugyanezek a mozdulatok az üveggel járt táncoknak is sajátosságai.³¹ Dunántúlon általánosan ismert az ún. üvegcsárdás, amelyet szintén ♩-os alaprítmusú motívumokkal táncolnak a földre helyezett üvegek körül.³²

A motívumkincs alaprítmusai a következők: ♩ ♩ ♩ ; ♩ ♩ ; ♩ ♩ ♩
Ezeknek összetett változatai különösen a Dunántúl északi részére és a Duna mellékére³³ jellemzőek: ♩ ♩ ♩ ♩ ; ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ; ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ; ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
A háromlépés motívumnak ritmikai módosulásai a közelmúltban még megfigyelhetők voltak Somogyban,³⁴ például: ♩ ♩ . ♩ ; ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

A mozgásmódra, amelyre a történeti adatok is utalnak, a dobogó, kopogó, ritkábban a hegyezés mozdulata jellemző.³⁵ A népi emlékezet még az utóbbi gyűjtések időpontjában is számon tartotta a térdelő és a guggoló mozdulatokat (3. kép). A táncot időnként ritmikus taps kíséri. A csizmaütögető mozdulatok ritkábban fordulnak elő. A viszonylag laza szerkezetű, monoton táncot az eszközök közötti és körüli gazdag térformálás, a dinamikai árnyalás, a mozdulatoknak megfelelő frontális irányváltoztatások

³¹ Lugossy Emma: *i. m.* 497–501. old. — Molnár István: *i. m.* 403–404. oldal. — Berkes Eszter: *i. m.* 82–93. sz. motívumok. — Lásd még a *Somogyi táncok* 24. sz. táncát. — Bot és kalap körül járt változat pl. a császárszállási „kondástánc” (Szabolcs-Szatmár m.). Martin György: *A néptánc és népi tánczene kapcsolatai. Tánctudományi Tanulmányok.* (Bp., 1967.) 1. sz. táncpélda.

³² Pesovár Ferenc: *i. m.* 108–109. old. és a 4. sz. tánc.

³³ Martin György: *i. m.* (1964.) — Pesovár Ferenc: *i. m.* Motivumtár és 1. sz. tánc

³⁴ Martin György–Pesovár Ernő: *i. m.* (1954.) 65. old.

³⁵ Martin György–Pesovár Ernő: *i. m.* (1954.) 65–67. old.



7. Páros kanásztánc — Öregcsertő, Bács-Kiskun m. 1961.
Swineherds' couple dance. Öregcsertő, Bács-Kiskun County

és a mozgást időnként megszakító záróformulák teszik változatossá. (Lásd a Példatár 1. sz. táncát.)³⁶

A motívumkincs térközökben való formálásának a rendje alapján a kanásztáncnak *szabályosabb* és *szabálytalanabb* változatait különböztetjük meg. A *szabálytalan* formákban az egyes motívumokat egy vagy két térközben járja a táncos, és a táncban a térközöket rögtönzött sorrendben használja fel.³⁷ (Lásd a Példatár 1. és 6. sz. táncát.)

A *szabályosabb* formák egyik változatát az jellemzi, hogy a táncos egyszerre egy térközbe ugrik a „háromlépés” motívummal és meghatározott sorrendben térköztől térközt halad azzal. Esetleg egy mozgássort irányváltással szakít meg.³⁸ (Lásd Motívumtár 12–13. sz. motívumait.) Fejlettebb változata az a forma, amikor a táncos állandóan két térközben alakítja a motívumait, és ezt szimmetrikusan megismétli a másik két térközben, majd negyedfordulattal balra elfordulva járja motívumait ugyancsak szimmetrikusan, a térközök újabb variációs lehetőségeit kihasználva.³⁹ (Lásd a Motívumtár 14. sz. motívumát.)

Ismeretesek a Felső-Tisza vidékén (Szabolcs-Szatmár megye területén) olyan változatai, amelyekben az egyszerű bevezető mozdulatok után a táncos a „háromlépés”

³⁶ Vö. Molnár István: *i. m.* 392. old.

³⁷ Vö. az enyingi kanásztáncsal. Néprajzi Múzeum Ft. 1961. — Pesovár Ferenc: *i. m.* 1. sz. tánc. — Lásd még a szakmári kanásztáncot. MTA. Ft. 483. 1961.

³⁸ Törökkoppányi kanásztánc. MTA. Ft. 348. 1957. — Vö. Somogyi táncok, 1. sz. tánc.

³⁹ Lásd a hosszúhetényi kanásztáncot. MTA. Ft. 5. 1941. — Vö. Molnár István: *i. m.* 404–405. old.

motívumot járja szimmetrikusan, irányválttatás nélkül, ugyanazokban a térközökben.⁴⁰ (Lásd Példatár 2. sz. táncát, a Motívumtár 4. sz. motívumát.)

A felsorolt változatokra általában jellemző a két szakaszra való tagolódás. Az első részben az eszközök körül vagy azok előtt táncolnak (chassé-lépés, háromlépés; lásd Motívumtár 1. és 2. sz. motívumait). Északkelet-magyarországi változatainál gyakori, hogy az újabb típusú férfiszóló (csárdás, verbunk) mozgáskincsével táncolnak az eszközök előtt. A második szakaszában pedig az eszközök közötti tánc következik. A két táncszakasz többször ismétlődhet.⁴¹

A kanásztánc keresztbe helyezett eszközök között járt változataiban a férfinek nővel járt párostánc-típusai is gyakoriak. Ebben hol az egyik, hol a másik táncol az eszközök között, illetve mindketten az eszközök által elhatárolt térközben táncolnak szabályos vagy szabálytalan rendben.⁴² (Lásd a Motívumtár 5. sz. motívumát, 7. kép.)

A kanásztánc típus bemutató jellegénél fogva a legalkalmasabbnak bizonyult a kötött formájú változatok kialakulására. Nem véletlen az, hogy az 1930-as évek „Gyöngyösbokréta” mozgalmában éppen a kanásztáncok kerültek leggyakrabban az együttesek repertoárjába.⁴³ Ezeknek a táncoknak mozgáskincsben leggazdagabb változata a karádi kanásztánc, amelyben a függőlegesen tartott eszköz lengető mozgásától kezdve a térközökben szabályosan ismétlődő táncmotívumokig sokféle táncmozzanatot megtalálunk.⁴⁴ (Lásd a Motívumtár 21–26. sz. motívumait.)

A seprútánc

Ügyességi táncunk e típusáról viszonylag már nagyobb áttekintésünk van, bár összegyűjtött változatainak nagyobb része szintén a Dunántúlról származik. A Duna–Tisza-közéről, a Felvidékről és a Felső-Tisza vidékéről szintén gazdag anyagot ismerünk.⁴⁵ A tánc eszközöként a seprűn kívül bot, sapka, kendő használatos. Az egyik kapcsolódó eszköz alapján *sapkatáncnak* is nevezik (lásd a Motívumtár 29. sz. motívumát, 11. kép). Ugyancsak gyakori az ország nyugati területein a szövőszék analógiáján alapuló *takácstánc* elnevezés. Azt tartják ugyanis e táncról, hogy a láb alatt átkapkodott eszköz a szövőszéken ide-oda ugráló vetélő mozgását utánozza.⁴⁶

Szabolcs-Szatmár megyében a nyíregyházi bokortanyák vidékén *kondástáncnak* nevezik az olyan táncot, amelyben az uralkodó motívum az eszköz láb alatti átkapkodása, még akkor is, ha a használt eszköz ténylegesen seprű. Tehát a népi tudat is a pásztortáncok jellegzetes mozgásával veti össze a seprútánc motívumait. Utaltunk már arra is, hogy ügyességi táncaink mozgáskincse sok vonásában azonos régi stílusrétegeink

⁴⁰ Ide tartoznak a nyíregyházi bokortanyák „nyúl”-táncai és pl. a tyukodi „csipke-tánc” is.

⁴¹ Vö. a 38–40. jegyzetben felsorolt táncokkal.

⁴² *Somogyi táncok*, 2. sz. tánc. — Lásd még az öregcsertői kanásztáncot MTA. Ft. 492. 1961.

⁴³ Utalok a hosszúhetényi és a koppányszántói „Gyöngyösbokréta” kanásztáncaira. — Molnár István: i. m. 404–405. old. — Gönyey Sándor–Lajtha László: i. m. 107. old. XVII fényképtábla.

⁴⁴ Lásd a karádi táncfilmet. MTA. Ft. 207. 1953.

⁴⁵ Molnár István: i. m. 397–399. old. — Lugossy Emma: i. m. 101–122. sz. táncok. — *Somogyi táncok*, 22. sz. tánc.

⁴⁶ Martin György–Pesovár Ernő: *Lakodalmi táncok, Somogyi táncok*. 206. old. — Kaposi Edit–Maácz László: i. m. 59. old.

motívumkincsével. A rábaközi „dus” mozgáskincse kapcsolódik a seprűtánc egyéb mozdulataihoz. E vidéken gyakori az, hogy ügyességi táncaink jelölésére használják a „seprűvel, üveggel dusolni” kifejezést.⁴⁷ A népi terminológia sokszor a dallam szövegéből is származhat. Fejér megyében egy kendővel járt változatát ismerik, amely dallamának szövegsorai végén elhangzó „sudridrom” szövegrész alapján kapta elnevezését.⁴⁸

A seprűtánc típus legjellemzőbb motívumai a következők:

1. A táncos az eszközt lábai alatt előlről vagy hátulról irányítva átdugja egyik kezéből a másikba.⁴⁹ Ritmusa $\underline{\underline{\text{J}}}\underline{\underline{\text{J}}}$. (Lásd a Motívumtár 27./28. sz. motívumát, 11. kép.) Megjegyezzük, hogy az eszköz negyed-érték alatti azonnali átvetése is gyakori.⁵⁰ (Lásd Motívumtár 29. sz. motívumát.)

2. A másik változatban a táncos az eszköz végét földre támasztja, hol jobb, hol bal lábát átveti rajta, miközben az eszközt az egyik kezéből a másikba teszi.⁵¹ Ritmusa: $\underline{\underline{\text{J}}}\underline{\underline{\text{J}}}; \underline{\underline{\text{J}}}\underline{\underline{\text{J}}}\underline{\underline{\text{J}}}\underline{\underline{\text{J}}}\underline{\underline{\text{J}}}$; (Lásd a Motívumtár 30., 31. sz. motívumait, 10. kép.)

3. A földre támasztott végű eszköz felett átugrik a táncos, miközben hátul az egyik kezéből átadja a másikba az eszköz végét.⁵² Ritmusa: $\underline{\underline{\text{J}}}\underline{\underline{\text{J}}}\underline{\underline{\text{J}}}$ (Lásd a Motívumtár 32. sz. motívumát.)

Az eszközzel végzett egyéb mozdulatok is szerepelnek, mint a tánc járulékos elemei. Ilyenek például a seprű lengetése, ütögetése, a sapka rázása, a seprűzés mozdulatai, a botoló táncokra emlékeztető forgató mozdulatok stb. Ismeretesek azok a változatai is, amelyekben a táncos a lába közé véve a seprűt, rendszerint obszcén mozdulatokat végez vele.⁵³

A motívumkincs minősége és szerkezeti felépítésének a fejlettsége alapján a seprűtáncok típusainak több csoportját különböztetjük meg. Szembetűnően jelentkeznek mindenekelőtt azok a kötetlen szerkezetű formák, amelyek a régi stílusréteget képviselő ugrós változatok mozgásanyagával szerves kapcsolatot mutatnak. (Lásd Példatár 5. sz. táncot.) Ezekben a felsorolt mozdulatok mellett a kanásztáncra jellemző motívumokat is járják, például többek között a földre fektetett eszköz felett is táncolnak. (Lásd a Példatár 3. sz. táncát, 8. kép.)

A másik típusában a bemutatott eszközös mozzanatok mellett az új stílusú táncrétegünk mozgáskincse (verbunk, csárdás) összefonódik a régi stílus motívumaival. Ezek a seprűtáncformák elsősorban Észak- és Északkelet-Magyarországról ismeretesek, bár az előző típus ezeken a területeken is általános.⁵⁴ (Lásd a Példatár 4. sz. táncát, 9. kép.)

A régi táncrétegekhez kapcsolódó típusokban megfigyelhetjük a kötött szerkezeti felépítés jelentkezését. Az eszközadta mozdulatok és a mutatóványos funkció megteremtik a kötött táncszerkezet kialakulásának a lehetőségét. Ilyen változatokat elsősorban a Duna—Tisza-közéről és Dunántúlról ismerünk. (Lásd a 29. sz. motívumsort a Motívumtárban.) Ezekben a zene egységeihez már törvényszerűen illeszkednek a mo-

⁴⁷ Gábor Anna gyűjtése 1955-ben. MTA. Táncadattár 535. 17.

⁴⁸ Pesovár Ferenc: *i. m.* 109. old.

⁴⁹ Vö. Martin György—Pesovár Ernő: *A kanásztánc. Somogyi táncok*, 62. old. — Molnár István: *i. m.* Mozgáscsoport-gyűjtemény. TB/1, TS/7 formák.

⁵⁰ Ugyanez a sorozatos eszközátvetés gyakori a 2. motívumtípusnál is.

^{51–52} Lásd a 49. jegyzetet. — Vö. Molnár István: *i. m.* TS/5 és TS/9 formák.

⁵³ Kaposi Edit—Maácz László: *i. m.* 58–59. old.

⁵⁴ Vö. a Nyíregyháza-halmosbokori „kondástánc”. MTA. Ft. 300.

tívumsorok. A táncnak itt már meghatározott kezdőformulái vannak, és a tánc záratai a zenei záratokkal egybeesnek.⁵⁵

A kötött szerkezetű táncnak páros és csoportos változatait ismerjük.⁵⁶ A csoportos típus hazája a Rábaköz vidéke, ahol a legénycéhek szervezeti keretében egyébként is nagy szerepe volt mindig a kötött táncoknak. (Verbunk, karéj.)⁵⁷ Ezekben a seprűtáncokban egy kötetlenebb mozgáskincssel rendelkező táncszakaszt rendszerint felvált egy egységesen járt, feszes, eszközös motívumsor.⁵⁸ (Lásd a Motívumtár 33–34. sz. motívumait.)

Európai összefüggések

Ügyességi táncaink összefüggése a hasonló európai táncokkal a közös gyökére, a középkori fegyvertáncokra vezethető vissza. Bár a nyugati és a déleurópai fegyvertáncok fejlődési iránya külön-külön is másként alakult, mint azt a kelet-európai népek fegyvertáncainál tapasztalhattuk, mégis megfigyelhetők a részletegyezések, éppen az évszázadokkal azelőtt kialakult ügyességi típusok alapján (1. kép). A legtöbb egyezést természetesen a szomszéd népek azonos fejlődési irányt képviselő középkori fegyvertáncainak a típusaival találjuk meg. Kézenfekvők például a párhuzamok a szlovák „zajaci” és „odzemok” változataival, továbbá a románok „haidăul” és „cu bîta” táncával.⁵⁹

Egyéb európai elterjedésük: Alsó-Ausztriában a „Spanltanz”-nak nevezett típusát egy személy táncolja, keresztbe ugrással és terpesz-lépéssel, mint a mi kanásztáncunkban. Skóciában ma sem botokat, hanem két kardot helyeznek a földre, és ez az ügyességi tánc ott a szokásos kardtánc-formát képviseli. Az angol moresca-táncosok az ő „Bacca Pipes Jig”-jükben két hosszú sípot fektetnek padlóra fegyver helyett. Highland-ban (Felső-Skócia) egy veszedelmes formáját ismerték: két férfi egyidejűleg táncolt a földön keresztbe fektetett kardpáron, míg másik hat körül táncolta őket és fegyverüket fejmagasságban feléjük irányította.

A táncot Spanyolországban „L’Hereu Riera” néven ismerték. Az erdélyi százszok a XVII. századból ismert forrás szerint a „Spiestanz”-ot két keresztbe fektetett nyárs felett járták. Kelet-Norvégiában ketten táncolják, kézfogással, a keresztbe fektetett botok felett egyre gyorsuló tempóban. Gazdagok a svédországi változatok. Itt szalmaszálak helyettesítik a botot. Néha egész csillagot raknak ki belőlük, és a párok körbe fogódzva, keresztlépéssel (a mi „háromlépésünk”) táncolnak felette. Aki rálép egy szálra, kiesik.

⁵⁵ Vö. Martin György: *Bag táncai és táncélete*. Néptáncosok Kiskönyvtára 16–18. (Bp., 1955.) 55–58. old.

⁵⁶ Lásd a bősárkányi (Győr-Sopron m.) filmfelvételt. MTA. Ft. 257. 1955.

⁵⁷ Vö. Kaposi Edit—Maácz László: *i. m.* 46–47. old.

⁵⁸ Lásd az 56. jegyzetet.

⁵⁹ Jana Kovalčíková—František Poloczek: *Slovenské L’udové Tance*. (Bratislava, 1955.) 6–78. old. — Cyril Zálesák: *L’udové tance na Slovensku*. (Osveta—Bratislava, 1964.) 195–199., 277. és 280. old. — Constantin Costea: *Jocuri feciorești din Ardeal*. (București, 1961.) 137–158. old. — Anca Giurcescu—Constantin Costea: *Haidăul*. *Revista de Folclor* VII. 1–2, (1962.) 94–117. old. — Popescu—Județ, Gh.: *Jocuri din Banat*. (București, 1955.) 4. old. — Említsük meg a magyarországi sváb sóprútáncokat is. Lásd a herendi (Veszprém m.) táncfilmet. MTA. Ft. 135. — Az európai fegyvertáncokkal Richard Wolfram foglalkozik részletesen a 3 kötetes összefoglaló munkájában. *Schwerttanz und Männerbund*. (Kassel, 1936.)



8. Söprútánc
Öregcsertő,
Bács-Kiskun m.
1961.

Broom dance.
Öregcsertő,
Bács-Kiskun County



9. Kondástánc Nyíregyháza-
Halmosbokor, Szabolcs-
Szatmár m. 1956.

Swineherds' dance.
Nyíregyháza-Halmosbokor,
Szabolcs-Szatmár County



10. Söprútánc — Enying, Fejér m. 1961.
Broom dance. Enying, Fejér County

Ismerjük még Finnországból, Észtországból, Lengyelországból, Litvániából és Lettországból is a változatait. A Kaukázusban kardokat fektetnek körbe, és guggoló-forgó lépéssel táncolnak fölöttük, anélkül, hogy megérintenék. Felső-Ausztriában és Salzkammergutban három földre helyezett kalap körül táncolnak. Ezt ott „Hüatltanz”-nak nevezik. A dobrudzsai németeknél ezt a típust „Mützetanz”-nak, azaz sapkatáncnak nevezik. Ehhez hasonlókat ismernek a svájci Champéry-ben is. A délsvédek három facipőt vagy három tányért állítanak sorba, és azok körül táncolnak. A németországi Taunus-hegység vidékén mezítláb a földbe tűzdelt csalánok között táncolnak. Megemlítjük még a híres holland „tojástánc”-ot, amelyhez hasonlókat Sziléziában is ismernek.

Az alpesi tartományokban táncolják az ún. „Wischttanz”-ot. Két legény egy botot fog a két végén, és ezen emelik át lábukat, miközben a botot egyik kezükből a másikba veszik, majd a magasba emelt bot két vége alatt saját tengelyük körül forognak (12. kép). Hasonlót ismernek az észtek, lettek, bretonok. A Pireneusokban ismert egy változata, amikor négy táncos szalagot tart keresztezve, és ugyanúgy átvetik a lábukat a szalagon, mint a „Wischttanz”-ban. Majd felemelik magasba a szalagot, és ugyancsak forognak alatta a saját tengelyük körül. A harmadik figuraként a szalagot a földön keresztezik, és a legények ugyanúgy táncolnak felette, mint a magyar kanásztáncban, vagy az osztrák „Spanltanz”-ban.⁶⁰

*

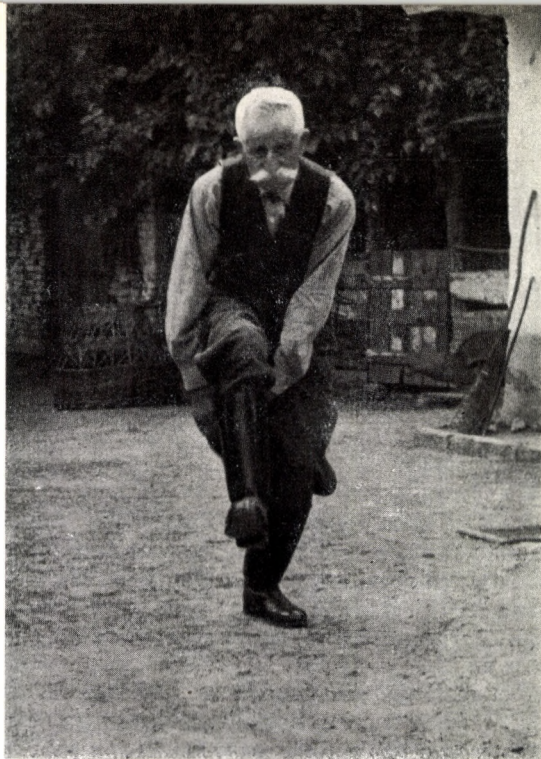
Ügyességi táncaink kísérő dallamai nagyjából az ún. *kanásztáncdallamok*. A vágáns és kolomejkeként is számontartott ritmus a középkortól kezdve nyomon kísérhető tánczenénkben.⁶¹ Kanásztánc-dallamaink legjellemzőbb regionális típusait közöljük (lásd 1—6. dallampéldákat). A kanász- és seprűtáncok között találunk azonban más ritmusú, de szintén régies táncdallamokat, például dudánótákat is (lásd a 7—10. sz. dallampéldákat). A kanász- és seprűtáncok általános tempója $J = 120-138$.

Mutatványos-ügyességi táncaink ismerete nem korlátozódott bizonyos társadalmi rétegekre. Az utóbbi idők gyűjtései szélesebb körű elterjedtségét bizonyítják. Ezeket a táncokat rendszerint a közösség néhány kiemelkedő táncos egyénisége, előadó specialistája mutatta be. Míg az említett fegyvertáncszerű eszközös formákat a földműves parasztság nem ismerte, ügyességi táncainknak kiemelkedő előadóit tarthatjuk közülük is számon.

⁶⁰ Az ügyességi táncok európai elterjedésére vonatkozóan a leglényegesebbek Richard Wolfram kutatásai: *Der Spanltanz und seine europäischen Verwandten. Ein weitverbreiteter Geschicklichkeits-Schwerttanz*. Oberdeutsche Zeitschrift für Volkskunde. (Wien, 1935.) 9. évf. 35—47. old. — Uő.: i. m. (170—172. old. — Tobias Norlind: *Dansens Historia*. (Stockholm, 1941.) A kötet 9. képe a holland tojástáncot ábrázolja az 1600-as évekből. — M.A.L. Louis: *Le folklore et la danse*. (Paris, 1963.) — R. Poldmæe — H. Tampere: *Valimik Eesti Rahvatants*. (Tartu, 1938.) 73—76. sz. táncok.

⁶¹ Bartók Béla: *A magyar népdal*. (Bp., 1924.) LXIII—LXIV. — Uő.: *Népzene és a szomszéd népek népzeneje*. (Bp., 1934.) 19., 29—30. old. — Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. (Bp., 1952) Példatárt szerk. Vargyas Lajos. 43—44. old. — Szabolcsi Bence: *A XVI. század magyar tánczenéje. A magyar zene évszázadai I.* (Bp., 1959.) 157—208. old. — A kanásztánc ritmussal részletesen foglalkozik Vargyas Lajos: *A magyar vers ritmusa*. (Bp. 1952.) c. munkájában. 68—91. old. — Uő.: *Somogy megyei táncdallamok. Somogyi táncok*. (1954.) 250—275.

11. Sapkatánc
Enying, Fejér m. 1961.
Cap dance.
Enying, Fejér County



12. „Wischtanz”
Salzkammergut, Ausztria.
„Wischtanz”.
Salzkammergut, Austria



Mutatványos táncaink bemutatására főleg a közös munkákhoz kapcsolódó spon-tán jellegű táncmulatságokon került sor. (Például fonó, kenderdörzsölő, dohánysímító stb.) Még nagyobb volt a jelentősége a családi ünnepekhez kapcsolódó táncokon, így elsősorban a lakodalmakon. A megrendezett vagy szabad táncalkalmakon csak ritkán került elő, akkor is már inkább a hangulat tetőfokán mint ügyességi-bemutató tánc. Sok paraszti visszaemlékezés és egyéb adat utal arra, hogy verseny vagy fogadás volt az indítóoka az ilyen jellegű bemutatóknak.

Összefoglalás

Összefoglalva az eddigieket, megállapíthatjuk: mutatványos-ügyességi táncaink bemutatott típusai a középkori fegyvertánclemeket őrző fegyverszerű eszközkézeléssel járt táncaink egy-egy mozzanatából alakultak ki. Az egyes táncmozzanatok — amelyeket a XVIII. századtól kezdve főleg pásztortáncok őriztek, illetve közvetítettek — egymástól elszigetelődve fejlődtek egyszerűbb vagy bonyolultabb táncokká. A differenciálódást segítette a sokféle, fegyverszerűtlen eszközhasználat. Az eszközzadta lehetőségek következtében a motívumkincs táncszerűbben jelentkezett, de erősen összefonódott egyéb régies táncaink mozdulataival, sőt egyes változataira az újabb stílusréteg is erősen hatott. Az egyéb európai fegyvertánc-típusokból (moreskatáncok, lánc-kardtáncok) feltehetően hasonló fejlődési körülmények között kialakult ügyességi táncokkal sok az egyező vonás. Ügyességi táncaink dallamai a középkorig nyomon követhetők és nagyjából a kelet-európai tánczenei zsargonhoz kapcsolódó ún. kolomejka-kanásztánc dallamok. Az eszközzadta mozdulatok és a mutatványos funkció mind a kanásztáncban, mind a seprútáncban megteremtették a kötött táncszerkezet kialakulásának a lehetőségét.⁶²

⁶² A kézirat leadása után jelent meg Martin György összefoglalása a kanásztáncról. *Néptánc Kislexikon II. Kanásztánc*. Táncművészeti Értesítő. (1968.) 1. 110—116. old. Szakmáról (Bács-Kiskun m.) és Kéméndről (Szlovákia) közöl egy-egy táncpéldát.

A fényképeket készítették: Gönyey Sándor (2—3. sz.), Pesovár Ferenc (4., 7—8. sz.), Prandl Sándor (5. sz.), Kápolnai Imre (6. sz.), Gábor Anna (9. sz.), Pesovár Ernő (10—11. sz.) Az 1. sz. fénykép M.A.L. Louis: i. m. (1963). 36. táblájáról készült. A 12. fénykép forrása Richard Volfran: i. m. (1951). Ab. 24.

"KANÁSZTÁNC"

$\text{♩} = 120$ Hosszúhetény, Baranya m.

1. Játszotta a hosszúhetényi magyar banda. Gyűjtők: Andrásfalvy Bertalan és Pesovár Ferenc 1965-ben. Magnetofonfelvételtől lejegyezte Martin György.

KANÁSZTÁNC

$\text{♩} = 128$ Perkáta, Fejér m.

El-sza-ladt a sis-ka disz-nó ki-lenc ma-la-cá-val,
 U-tá-na ment a ka-nász a gör-be bot-já-val.
 Hüccs ki disz-nó, a bú-zá-ból, az-tat a lel-ke-det,
 Ha ki nem-mész a bú-zá-ból, maj' jól a-gyon-ver-lek.

- A 2. versszak:
 „Iceg-biceg a tücsök, házasonni készül,
 Ölelgeti a legyet, el akarja venni.
 Elvennélek édes legyem, ha piciny nem vónál,
 Hozzád mennék édes tücsköm, ha görbe nem vónál”.

2. Dalolta Mosonyi János 71 éves hajdani kanász. Gyűjtők: Martin György és Pesovár Ferenc 1961-ben. István Király Múzeum magnetofonszalag gyűjteménye. 61/1 B oldal 17. dallam. Lejegyezte: Martin György.

"KANÁSZOS"

♩ = 137 Enying, Fejér m.

Csó- ri ka-nász mit főz- tél? Tü- dőt ká-posz- tá - va!

Mi- vel rán- tot- tad te be? Ha- sa sza- lon- ná - va!

Hoz- tál- e az ö- reg- nek? At- tam bi- zon tá'- ba.
Meg- is- mer- ni a ka- nászt é- kes já- rá - sá- ról,

Ha nem e- szik ká- posztát, vágd a po- fá - já - ra.
Ü- zött- fű- zött bocsko- rá- ról, ha- ris- nya- szí- já - ról.

3. Dalolta Bocsor József 84 éves földműves, hajdani pusztagazda. Gyűjtők: Pesovár Ernő és Ferenc 1960-ban. IKM. magn. gyűjt. 60/1 A. 5. Lejegyezte: Martin György.

"ROMÁN NÓTA"

♩ = 110-120 Tyukod, Szabolcs-Szatmár m.

[klarinét]

4. Klarinéton játszotta Kajus László (61 éves). Gyűjtötte: Pesovár Ferenc 1960-ban. IKM. magn. gyűjt. 60/2 A. 11. Lejegyezte: Martin György. Változatait országszerte ismerik.

„OLÁH NÓTA”

♩ = 152

Vaja, Szabolcs-Szatmár m.



5. Játszotta a vajai cigányzenekar. Prímás: Ánis János 54 éves. Gyűjtők: Borbély Jolán, Martin György, Pesovár Ernő és Pesovár Ferenc 1957-ben. MTA. Lemeztár 78. Lejegyezte: Sárosi Bálint. Az északkelet-magyarországi „kondástánc” egyik jellemző hangszeres dallamtípusa.

KANÁSZTÁNC

♩ = 96

Rimóc, Nógrád m.



6. Gyűjtő: Dincser Oszkár 1938-ban. Pátria Gr. 51. B. Lejegyezte: Lajtha László. Kodály Zoltán: *A magyar népzene*, Bp., 1952. 289. dallampélda. Észak-Magyarország jellegzetes kanásztánc dallama.

"KANÁSZTÁNC"

$\text{♩} = \text{cca } 120$ Szentgál, Veszprém m.

Csó-ri ka-nász mit főz-tél? Tű-dőt ká-posz-tá-val
 Mi-vel rán-tot-tál be-le? Ha-sa sza-lon-ná-val.
 Ti-ri-ri-ri-ti-ti-ti, Ti-ri-ri-ri-ti-ti-ti.

7. Énekelte Papp Mihály 72 éves juhász a szentgáli Hárságy puszta melletti Papp tanyán 1950-ben. Lejegyezte: Martin György.

"SÖPRŰTÁNC"

$\text{♩} = 103$ Enying, Fejér m.

Hücs ki az ól-ba,
 nem mész többet a bolt-ba,
 Sud-rid-rom, sud-rid-rom.
 Nem mé-red a pá-lin-kát,
 vá-god a ku-ko-ri-cát,
 Sud-rid-rom, sud-rid-rom.

8. Lásd a 3. dallampélda adatait. IKM. magn. gyűjt. 60/1 A. 9.

"SAPKATÁNC"



9. Játszotta az öregcsertői parasztszenekar 1961-ben. Gyűjtők: Andrásfalvy Bertalan, Martin György és Pesovár Ferenc. Magnetofonszalagról lejegyezte: Martin György.

"PÁSZTORNÓTA"



10. Dalolta Kovács Bali József 60 éves földműves. Gyűjtötte: Pesovár Ferenc 1960-ban. IKM. magn. gyűjt. 58/2 A. Lejegyezte: Martin György.

A 2. versszak:

„Vigan, vigan, víg angyalom,
Víg órában termett rajom.
Mindig illen víg voltam én,
Víg órában termettem én.”

A MOTÍVUMTÁR ADATAINAK JEGYZÉKE

Sorszám	Származási hely	Táncnév	Film száma
1	Törökkoppány	kanásztánc	348
2	Hosszúhetény	kanásztánc	5
3	Enying	kanászos tánc	Néprajzi Múz. Filmtára
4	Tyukod	csipketánc	285
5	Öregcsertő	kanásztánc	492
6	Szentgál	kanásztánc	72
7	Szentgál	kanásztánc	72
8	Alap	kanászos	389
9	Alap	kanászos	389
10	Alap	kanászos	389
11	Alap	kanászos	389
12	Szadmár	kanásztánc	483
13	Törökkoppány	kanásztánc	348
14	Hosszúhetény	kanásztánc	5
15	Arak	gyertyástánc	28
16	Arak	gyertyástánc	28
17	Arak	gyertyástánc	28
18	Arak	gyertyástánc	28
19	Arak	gyertyástánc	28
20	Bősárkány	gyertyástánc	257
21	Karád	kanásztánc	207
22	Karád	kanásztánc	207
23	Karád	kanásztánc	207
24	Karád	kanásztánc	207
25	Karád	kanásztánc	207
26	Karád	kanásztánc	207
27	Mezőkomárom	söprútánc	6
28	Szena	verbunk kendővel	218
29	Öregcsertő	sapkatánc	492
30	Panyola	seprútánc	225
31	Madocsa	söprútánc	414
32	Karád	söprútánc	207
33	Bősárkány	söprútánc	257
34	Bősárkány	söprútánc	257

Megjegyzés: A motívumokhoz fűzött táncnév a tánc típus helyileg használt népi elnevezése. A leltári számok a Magyar Tudományos Akadémia Népzenei Kutató Csoportjának táncfilm-archivumára utalnak. A motívumokat Lányi Ágoston jegyezte le.

A KÖZÖLT MOTÍVUMOK LELŐHELYE ÉS GYŰJTÉSI ADATAI HELYSÉGENKÉNT:

Alap, Fejér m.: 8—10. motívumok. MTA Ft. P. 389. Gy.: Martin György, Pesovár Ferenc 1958.
 Arak, Győr-Sopron m.: 15—19. motívumok. MTA Ft. 28. Gy.: K. Kovács László, Merényi Zsuzsa, Morvay Péter 1948.
 Bősárkány, Győr-Sopron m.: 20, 33—34. motívumok. MTA Ft. 257. Gy.: Gábor Anna.
 Enying, Fejér m.: 3. motívum. Néprajzi Múzeum Ft. Gy.: Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc 1961.
 Hosszúhetény, Baranya m.: 2,14. motívumok. MTA Ft. 5. Gy.: Molnár István 1941.

- Karád, Somogy m.: 21–26., 31. motívumok. MTA Ft. 207. Gy.: Kiss Márta, K. Kovács László, Lányi Ágoston, Pesovár Ernő 1953.
- Madocsa, Tolna m.: 32. motívum. MTA Ft. 414. Gy.: Andrásfalvy Bertalan, Maác László, Martin György, Pesovár Ferenc 1959.
- Mezőkomárom, Fejér m.: 27. motívum. MTA Ft. 6. Gy.: Molnár István 1941.
- Öregcsertő, Bács-Kiskun m.: 5., 29. motívumok. MTA Ft. 492. Gy.: Andrásfalvy Bertalan, Martin György, Pesovár Ferenc 1961.
- Panyola, Szabolcs-Szatmár m.: 30. motívum. MTA Ft. 225. Gy.: Csikvár József, Kiss Márta, Pesovár Ferenc 1954.
- Szakmár, Bács-Kiskun m.: 12. motívum. MTA Ft. 483. Gy.: Borbély Jolán, Erős László, Martin György 1961.
- Szenna, Somogy m.: 28. motívum. MTA Ft. 218. Gy.: Pesovár Ernő, Vásárhelyi István 1953.
- Szentgál, Veszprém m.: 6., 7. motívum. MTA Ft. 72. Gy.: Gábor Anna, Magyar Gizi, Martin György, Molnár István, Pesovár Ferenc, Vásárhelyi László 1950.
- Törökkopány, Somogy m.: 1., 14. motívumok. MTA Ft. 348. Gy.: Berkes Eszter, Martin György, Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc 1957.
- Tyukod, Szabolcs-Szatmár m.: 4. motívum. MTA Ft. 285. Gy.: Andrásfalvy Bertalan, Maác László, Pesovár Ferenc 1954.

A TÁNCRÉSZLETEK ADATAI

1. tánc: Mezőkomárom, Fejér m. *Kanásztánc*.
Táncolta: Progli Ferenc 49 éves.
Gyűjtötte: Molnár István 1942. III.
Lelőhely: MTA Ft. 6. 1. sz. tánc.
A tánc dallama 3. dallampéldánk („Csóri kanász mit főztél. . .”) variánsa. Eredeti dallamát közli Molnár István: Magyar táncgyománnyok. (Bp., 1947.) 394. old.
2. tánc: Nyíregyháza-Halmosbokor, (felvétel Nyíregyháza-Debrőbokorban), Szabolcs-Szatmár m. *Nyúltánc*.
Táncolta: Tomasovszki Mihály, született 1902.
Gyűjtők: Gábor Anna, Halmos István, Jakab Ilona, Martin György, Pesovár Ferenc 1956. VII.
„Na zelenoj lucski. . .” szövegkezdetű dallamra táncolta.
3. tánc: Öregcsertő, Bács-Kiskun m. *Söprűtánc*.
Táncolta: Farkas József VB elnök, született 1902.
Gyűjtők: Andrásfalvy Bertalan, Martin György, Pesovár Ferenc 1961. V.
Lelőhely: MTA Ft. 492. 13. tánc.
4. tánc: Füzesabony, Heves m. *Seprűtánc*.
Táncolta: Pál András, született 1890.
Gyűjtők: Erős László, Kiss Márta, Maác László, Mező Judit 1956.
Lelőhely: MTA Ft. 352. 3. sz. tánc.
5. tánc: Pél (felvétel Bogyoszlón), Győr-Sopron m. *Söprűtánc*.
Táncolta: Szalai Gyula 62 éves.
Gyűjtők: Gábor Anna, K. Kovács László 1955.
Lelőhely: MTA Ft. 259.
6. tánc: Halászi, Győr-Sopron m. „Verbunk” gyertyával.
Táncolta: Mátyás József 73 éves.
Gyűjtők: P. Jámber Márta, Martin György, Pesovár Ernő 1955. X.
Lelőhely: MTA Ft. 254. 3. sz. tánc.

Megjegyzés: A közölt táncokat Lányi Ágoston jegyezte le. Az 1. sz. tánc szöveges leírását közli Molnár István: i. m. 392–395. old. A táncok kísérődallamainak a lejegyzői: Avasi Béla (4. sz.), Halmos István (2. sz.), Martin György (3., 6. sz.).

SUMMARY

SWINEHERDS' DANCE AND BROOM DANCE — TWO TYPES OF SPECTACULAR HUNGARIAN FOLK DANCE

by F. Pesovár

The spectacular dexterity dances performed with various instruments constitute an important group in the Hungarian dance folklore. Most of their variants belong to the old-type dances that have preserved reminiscences of weapon dances. The variants belonging to the category of spectacular dexterity dances have preserved only a few motives of the types performed with weapon-like tools (stick dances and other herdsmen's dances using tools). Certain motives become isolated and develop into dances.

Our dexterity dances are characterized by the use of unweapon-like tools (twig, rod, straw, corn-cob, bottle, eggs, candle, broom, kerchief etc.). Their motives are clear-cut and dance-like but are often intertwined with movements of other old-type dances (the jumping type).

Our dexterity dances can be divided into two groups according to the role played by the tool shaping the dance:

1. If the dance is performed around, between or above the tools lying on the ground, the tool has a pattern-shaping function. This type is referred to as the swineherds' dance.
2. If the dominating movement is the passing of the implement under the raised leg or jumping above the tool propped against the ground, then the tool has a motive-shaping role. This group is referred to a broom dance.

The swineherds' dances have more regular and less regular variants, both consisting of two sections. The most widely used form is the dance above implements lying cross-wise on the ground. Its variants in couple are often danced by man and woman. Variations of the *pas de basque* and of a motive of splits are typical of its movements (cf. dances 1, 2 and 6, motives 1 to 26).

The broom dances are also of two types, an improvised one and a regulated one. The characteristic movements (the passing of the implement under the raised leg or the jumping over the tool propped against the ground) combine with other motives of older and recent dance types (the jumping type, the *czardash* and the *verbunk*). The dances of regulated pattern are known to be performed in couples and groups (examples of dances 3 to 5, motives 27 to 34).

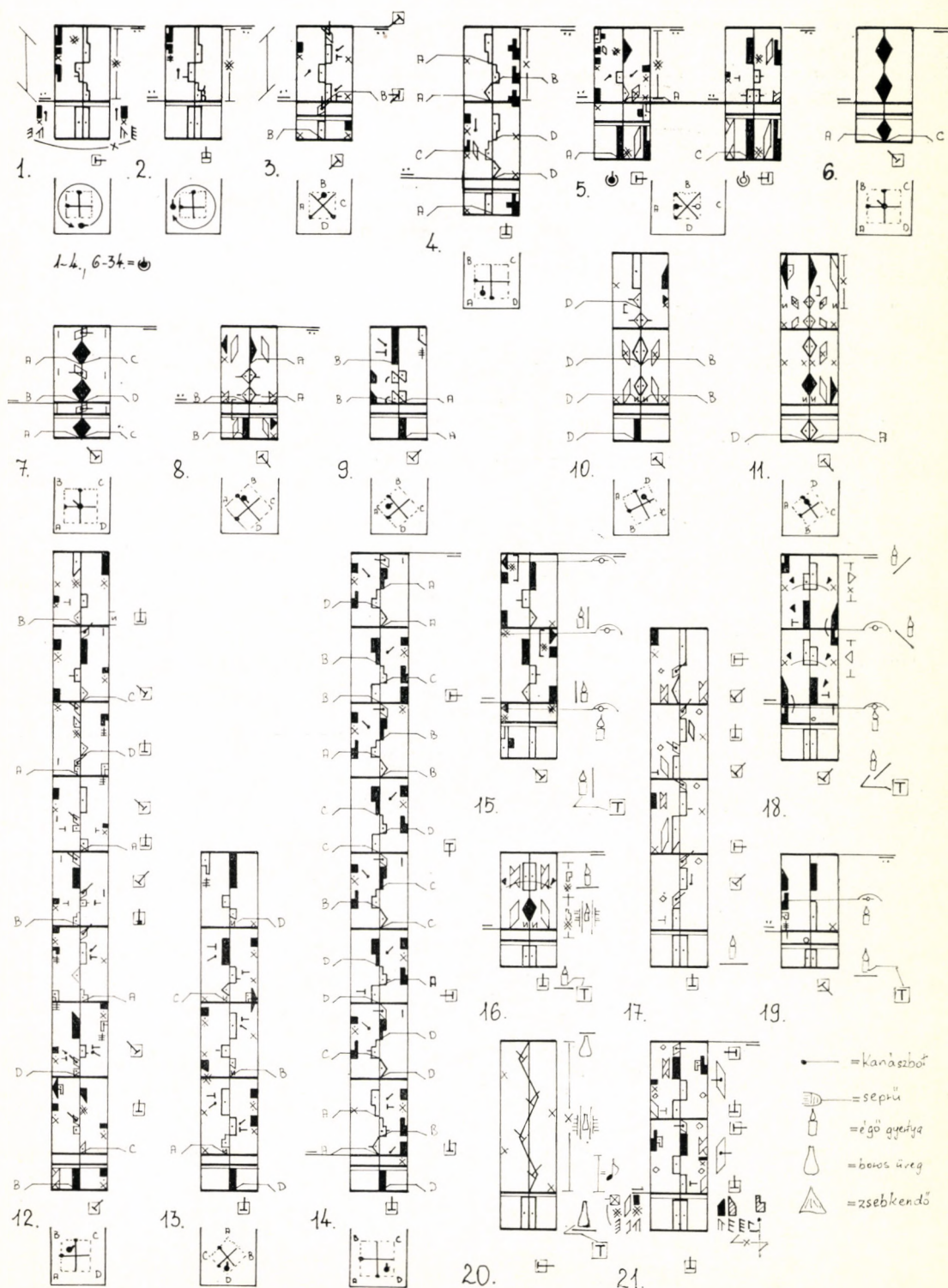
The movements suggested by the implement and the spectacular function contribute to the development of a regular structure both in the swineherds' dance and in the broom dance.

The origin of our dexterity dances can be traced back to the medieval weapon dances, like other similar European dances, mainly those of Eastern Europe. In addition to this our dexterity dances have a wide-scale kinship in Europe.

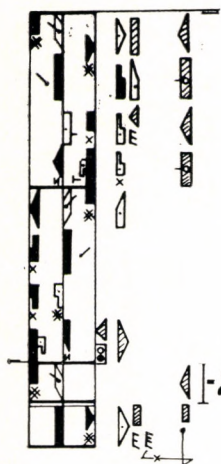
Most of the tunes accompanying the Hungarian spectacular dances are referred to as swineherds' dance tunes. Their rhythm, termed *vagans* or *kolomeika*, can be traced back in Hungarian dance music to the Middle Ages. We have published the most characteristic regional types of the swineherds' tunes (cf. examples 1 to 6). Other rhythms, also of the old type, such as the *pagpipe* tunes (cf. examples 7 to 10) can also be found among them. The usual tempo of the swineherds' and broom dances is $\text{♩} = 120-138$.

The spectacular dances recorded by us were performed usually by some outstanding dancers of the community, in most cases at spontaneous dancing parties associated with common work and also on dance occasions connected with family gatherings (wedding, for instance).

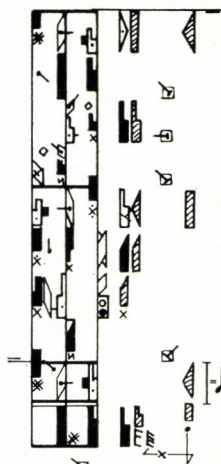
I. MOTÍVUMTÁBLA



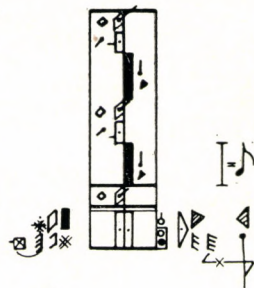
II. MOTÍVUMTÁBLA



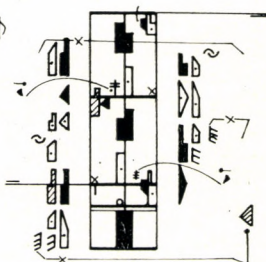
22.



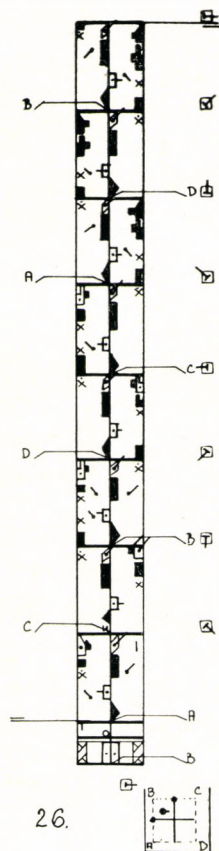
23.



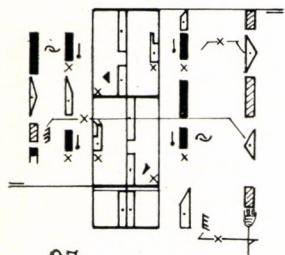
24.



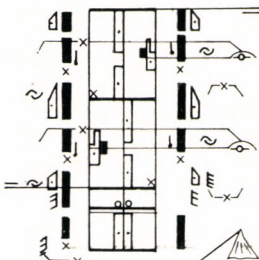
25.



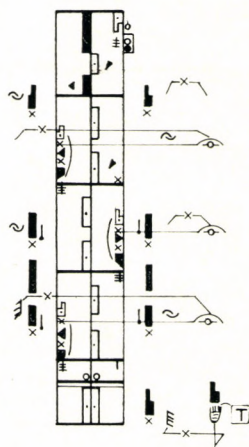
26.



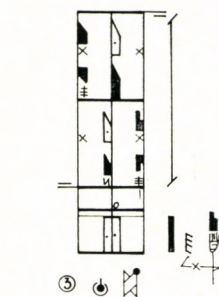
27.



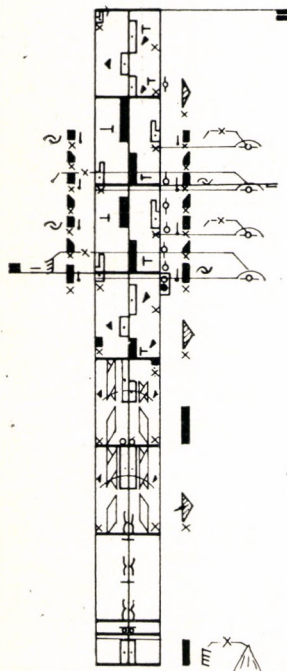
28.



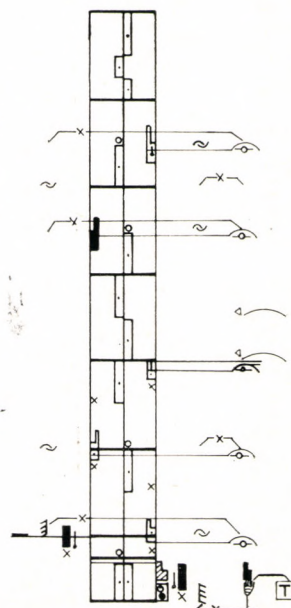
31.



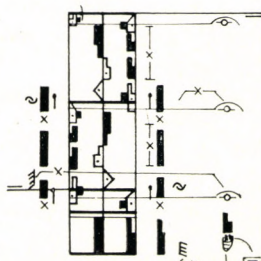
33



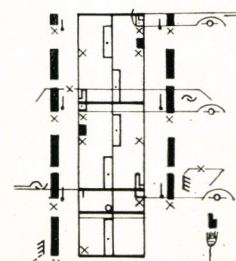
29.



30.

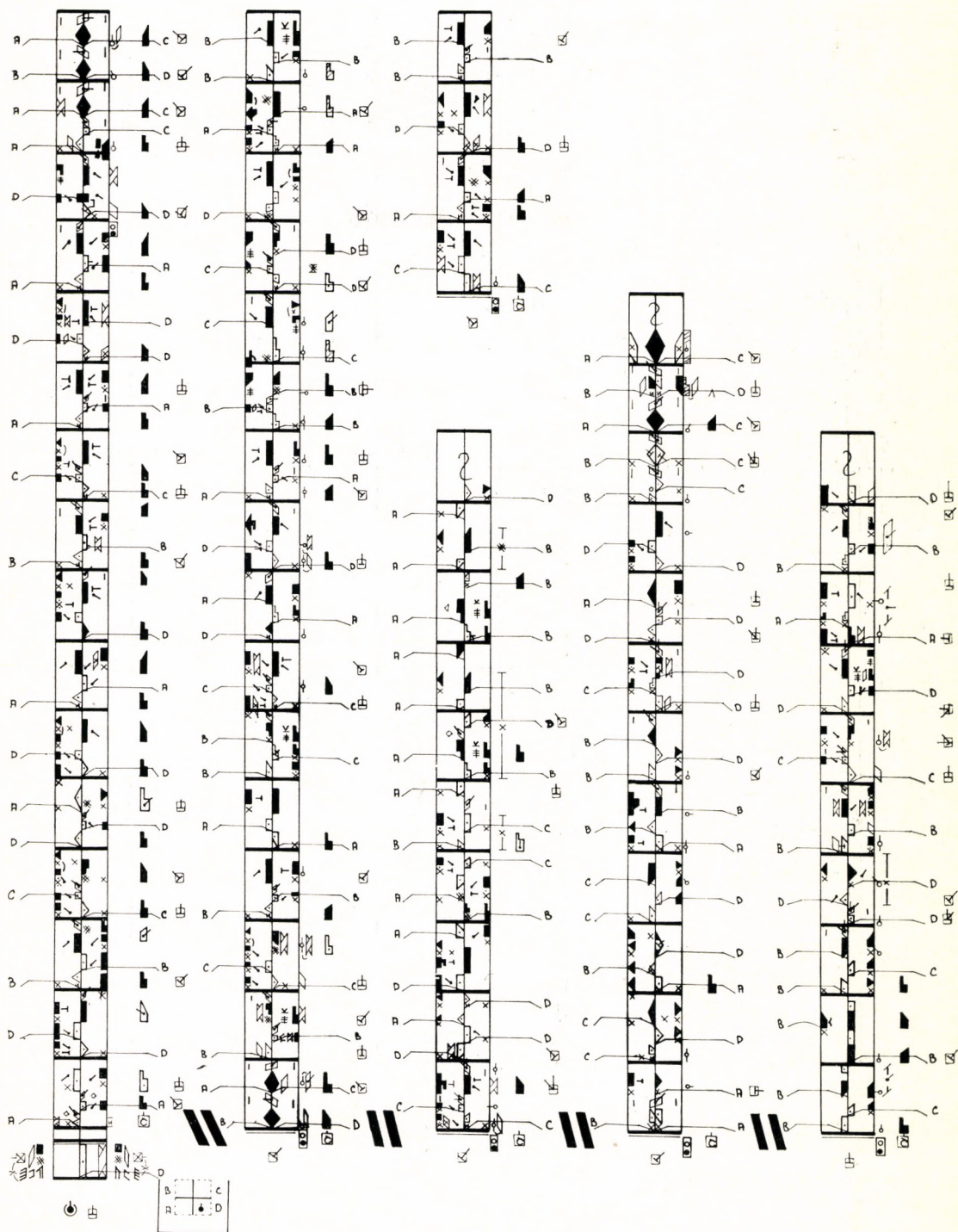


32.



34.

1. MEZŐKOMÁROM, KANÁSZTÁNC



2. NYÍREGYHÁZA-HALMOSBOKOR, NYÚLTÁNC

Passan

Gyorsan

The score is written in a stylized notation with various symbols and letters (A, B, C, D) indicating specific notes or techniques. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a grand staff with a treble and bass clef, and a detailed fingering diagram below it. The second system continues the piano accompaniment with a similar grand staff and fingering diagram. The score is written in a stylized notation with various symbols and letters (A, B, C, D) indicating specific notes or techniques.

3/A ÖREGCSERTŐ, SÖPRÚTÁNC

$\text{♩} = 112$

The musical score is for a piece titled "3/A ÖREGCSERTŐ, SÖPRÚTÁNC". It is written for Soprano (Soprán) and Piano (Piano). The tempo is marked as $\text{♩} = 112$. The Soprano part is on a single staff, and the Piano part is on a grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The Piano part features complex rhythmic patterns and chordal structures. The score is divided into measures by vertical bar lines. The Soprano part starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Piano part starts with a grand staff and a key signature of one flat. The score is written in a standard musical notation style with various symbols and markings.

3/B ÖREGCSERTŐ, SÖPRÚTÁNC

4/A FÜZESABONY, SEPRÚTÁNC

Musical score for 3/B ÖREGCSERTŐ, SÖPRÚTÁNC. The score is written on a single staff in treble clef, featuring a melody in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked $\text{♩} = 140 - 150$. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *mf*. Below the staff, there are numerous performance instructions and symbols, including "X", "T", "m", and "p", which likely correspond to specific dance steps or movements.

Performance instructions for 3/B ÖREGCSERTŐ, SÖPRÚTÁNC. This section contains a series of symbols and letters (X, T, m, p) arranged in a grid-like format, providing detailed guidance for the dancer's movements and footwork throughout the piece.

Musical score for 4/A FÜZESABONY, SEPRÚTÁNC. The score is written on a single staff in treble clef, featuring a melody in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked $\text{♩} = 140 - 150$. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *mf*. Below the staff, there are numerous performance instructions and symbols, including "X", "T", "m", and "p", which likely correspond to specific dance steps or movements.

Performance instructions for 4/A FÜZESABONY, SEPRÚTÁNC. This section contains a series of symbols and letters (X, T, m, p) arranged in a grid-like format, providing detailed guidance for the dancer's movements and footwork throughout the piece.

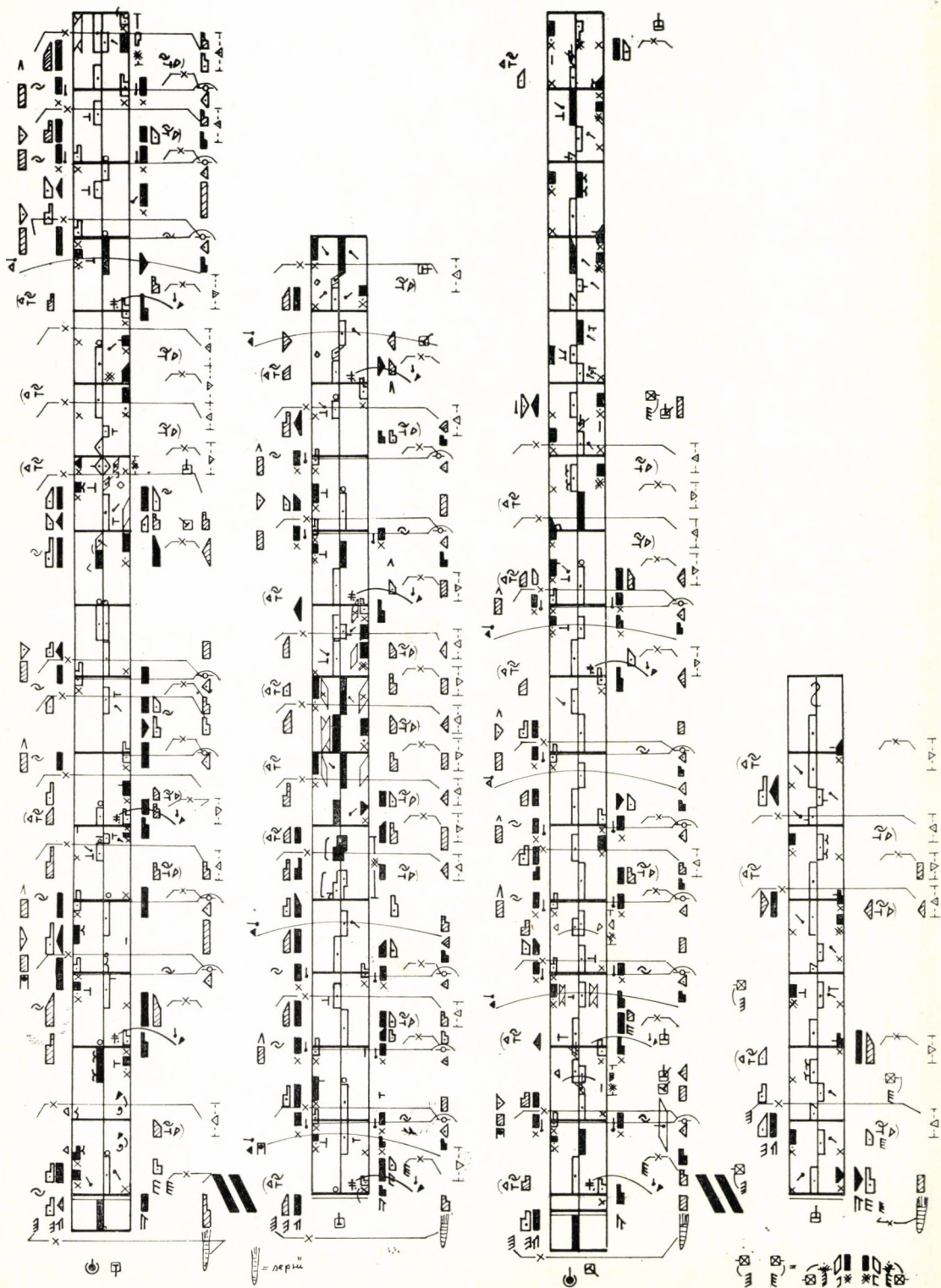
Musical score for 4/A FÜZESABONY, SEPRÚTÁNC. The score is written on a single staff in treble clef, featuring a melody in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked $\text{♩} = 140 - 150$. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *mf*. Below the staff, there are numerous performance instructions and symbols, including "X", "T", "m", and "p", which likely correspond to specific dance steps or movements.

Performance instructions for 4/A FÜZESABONY, SEPRÚTÁNC. This section contains a series of symbols and letters (X, T, m, p) arranged in a grid-like format, providing detailed guidance for the dancer's movements and footwork throughout the piece.

4/B FÜZESABONY, SEPRÚTÁNC

The musical score is written on a grand staff with two staves per system. The left staff contains a melodic line with various ornaments and a right staff contains a complex rhythmic accompaniment with many 'x' marks and 'm' marks. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/8. The score is divided into several measures, with some measures containing multiple 'x' marks and 'm' marks. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments.

5. PÉL, SÖPRÚTÁNC



6. HALÁSZI, „VERBUNK” GYERTYÁVAL

This musical score is for a piece titled "6. HALÁSZI, „VERBUNK” GYERTYÁVAL". It consists of a piano melody and a complex organ accompaniment.

Piano Melody: The melody is written on a single staff in G major, 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Allegretto". The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with some triplet markings.

Organ Accompaniment: The organ part is written on multiple staves, including a right-hand manual, a left-hand manual, and a pedal line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The organ part is highly rhythmic and features many triplet markings, particularly in the right-hand manual and the pedal line.

Figured Bass: The organ part includes a figured bass section, which is a series of numbers and symbols (such as 3, 2, 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100) used to indicate the fingering and rhythm of the organ part. The figured bass is written in a shorthand notation, with numbers 1-7 representing the fingers and symbols like "3", "2", "1", "4", "5", "6", "7", "8", "9", "10", "11", "12", "13", "14", "15", "16", "17", "18", "19", "20", "21", "22", "23", "24", "25", "26", "27", "28", "29", "30", "31", "32", "33", "34", "35", "36", "37", "38", "39", "40", "41", "42", "43", "44", "45", "46", "47", "48", "49", "50", "51", "52", "53", "54", "55", "56", "57", "58", "59", "60", "61", "62", "63", "64", "65", "66", "67", "68", "69", "70", "71", "72", "73", "74", "75", "76", "77", "78", "79", "80", "81", "82", "83", "84", "85", "86", "87", "88", "89", "90", "91", "92", "93", "94", "95", "96", "97", "98", "99", "100" representing the notes and intervals.

Performance Instructions: The score includes various performance instructions, such as "Allegretto", "Tutti", and "Fin". There are also markings for the organ part, such as "Organo" and "Piano".



A SZLAVÓNIAI MAGYAR NÉPSZIGET TÁNCBAGYOMÁNYAI

Berkes Eszter

A Jugoszláviában élő magyarság egyik nevezetes — mintegy 3000 lelket számláló — kis népcsoportja az ún. szlavóniai népsziget. Az Eszék (Osijek) közelében levő négy református magyar falu — *Szentlászló* (Laslovo), *Haraszti* (Hrastin), *Kórógy* (Korodj) és *Rétfalu* (Retfala) — a Dráva és Száva közötti, honfoglaláskori települések maradványai. A mohácsi vész utáni évtizedekben Szlavóniából — az akkori Valkó vármegyéből (később Szerém, Verőce és Pozsega megyék) — elmenekülő és kipusztuló magyarság töredékei a Dráva mocsaras nádasaiban, szigetein találtak menedéket. A későbbi századok folyamán e töredék a dunántúli és bácskai magyarságtól egyre inkább elszakadva élte életét. Peremhelyzete révén népi kultúrája olyan archaizmusokat őrzött meg a mai napig, melyek a magyar nyelvterület központi részein a gyorsabb ütemű fejlődés egységesítő hatása miatt már szükségszerűen eltűntek. Éppen ezért a nyelvészeti, néprajzi és népzenei kutatások¹ már több ízben fordultak a népcsoport felé, táncairól, táncéletéről azonban úgyszólván semmit sem tudtunk. E hiányosság részbéli pótlását célozza tanulmányunk.² Népi tánc kultúránk összképének, regionális tagozódásának, történeti fejlődésének megrajzolása szempontjából e terület vizsgálata éppoly fontos, mint a déli szomszédainkkal való interetnikus kapcsolatok tanulságai miatt.

¹ A szlavóniai magyarság történetére, kultúrájára vonatkozó néhány fontosabb munka: Botka Viktor: *Tájékozás az eltűnt magyar Valkó vármegyéről*. Századok, Pest 1868. 7. füzet. — Balassa József: *A szlavóniai magyarokról*. Budapesti Szemle 1894. — Uő.: *A szlavóniai nyelvjárás*. Magyar Nyelvőr 1894. — Szarvas Gábor: *A szlavóniai tájszólás*. Magyar Nyelvőr 1876. — Garay Ákos: *Szlavóniai régi magyar faluk*. Néprajzi Értesítő 1911. 221. 1. — D. Bartha Katalin: *Tanulmányúton a szlavóniai magyaroknál*. Magyar Néprajz, Debrecen 1939. I. 112. — Kiss Lajos: *Szlavóniai magyar népdalok*. Kodály Emlékkönyv Bp., 1943. 317. 1. — Uő.: *Délvidéki daloskönyv*, 108 magyar népdal. Bp., 1943. — Uő.: *A szlavóniai népsziget népzeneje*. MTA I. Oszt. Közl. XIV. (1959.), 269. 1. — Uő.: *Zenetörténeti emlékek a szlavóniai virrasztó énekekben*. Ethnographia LXXVII (1966.), 153. 1.

² Tanulmányunk anyagát három alkalommal végzett gyűjtőmunka szolgáltatta. Első ízben 1964 decemberében végeztem tájékozódó jellegű gyűjtést. 1965 nyarán Martin Györggyel folytattuk a munkát s film- és magnetofonfelvételeket is készítettünk. Végül 1967 júliusában kiegészítő gyűjtést végeztem és újabb felvételeket készítettem.

Gyűjtésünk mind a négy szlavóniai magyar falut érintette, legtöbb anyagunk Szentlászlóról és Kórógyról származik. A jelentős mennyiségű kéziratos adatanyag és helyszíni lejegyzés mellett mintegy 100 fényképfelvétel, cca. 200 dallamfelvétel, továbbá csaknem 400 méter mozgófilm készült. (A filmek a MTA Népzene Kutató Csoport archívumában 556., 575., 576., 577., 614. leltári számon találhatók).

Itt mondok köszönetet mindazoknak a szentlászlói, kórógyi, rétfalusi és haraszti lakosoknak, akik táncukkal, elbeszéléseikkel, közléseikkel, szíves meghívásaikkal lehetővé tették a szlavóniai magyarság táncbágyományainak megismerését és rögzítését. Gyűjtőmunkám során hasznos útbaigazításokat, szervezési segítséget kaptam a Horvátországi Magyarok Kulturális Szövetségétől, Pappé István szövetségi titkártól, Gyurkovics Ernő rétfalusi, Sipos Mihály kórógyi, Szabó Zoltán szentlászlói református lelkészeiktől, valamint Döme

I. Leánytáncok

A szlavóniai magyar népszíngét régies kultúráját vizsgáló kutatók közül *Kiss Lajos* jellemzi elsőként a tavaszi leánytáncokat:

„Eredeti szórakozás volt Szentlászlón a kalalázás. Istentisztelet után a leányok baljukban piros zsebkendőt tartva, jobbjukkal pajtásnőjük kendőjét fogva, hosszú, színpompás láncban, énekszóval vonultak a falun végig a főtéren levő tánchelyig. Ott aztán kezdetét vette a tánc: a rézálás. Főként vasárnap járták a falu terén a kocsmá elött zeneszó nélkül, a maguk dallására. Hasonló népi tánc volt Kórógyon a dörénka. Ma már csak öregasszonyok tudják; valamikor a lányok és menyecskék járták körbefogódzva, kezdetben lassan, majd egyre jobban belemelegedve: ugráltak, szaládtak, frissen jártaók.”³

Kis Lajos feljegyzi és több ízben közli a táncok dallamait is,⁴ de maguknak a táncoknak a rögzítése ekkor még nem történt meg.

A kalalázás⁵ csak szentlászlói szokás volt, bár tavaszi, falukerülő leánytáncra Harasztiban is tettek homályos célzást. Húsvét táján, a szép idő beálltakor kezdődött. A vasárnapi templomozás után a leányok sorba álltak és nótaszóval járták végig a falut: „A Kis utcán, Nagy utcán, még a legelőre is elmentünk délután. Az volt a fontos, hogy az egész falut bejárjuk.” A tavaszi — termékenységi rítusokhoz fűződő — falukerülés⁶ lehetett a kalala elsődleges, legfontosabb funkciója.

Máskor is sor került rá, leggyakrabban a szőlőörzés⁷ idején. Az este beszélgetve,

Izraeltól, akiknek ezúttal mondok köszönetet. Különös hálával gondolok továbbá Egyed Illésné, Gyurkovics Emese szentlászlói és Lebár Lajos kórógyi pedagógusokra, akik munkámban fáradságot nem kímélve osztoztak.

E tanulmány elkészítésében, a táncanyag rendszerezésében, a dallamok lejegyzésében gyűjtőtársam, Martin György nyújtott segítséget. A közölt táncok és motívumok filmről való lejegyzését Lányi Ágoston végezte.

A helyi nyelvjárás régies jellegzetességeit (illabiális á-zás, zárt ë-zés stb.) csak a táncnevek, dalszövegek és idézőjeles szövegszerű közlések esetében jelöltük. A fonetikus közlést csak a magnetofonfelvételek alapján lejegyzett szövegeknél valósíthattuk meg, a helyszíni lejegyzések utólagos fonetikai rekonstrukcióját nem láttuk jogosultnak.

³ Kiss Lajos: *Szavóniai magyar népdalok*. Kodály Emlékkönyv. Bp., 1943. 320. l.

⁴ Lásd Kiss Lajos 1. jegyzetben id. munkáit.

⁵ A „kálálá”, „kálálázás”, „kálálázni” táncnévvel kapcsolatban felvetődött a délszláv kolo — am. karika, körtánc — névből való származtatás lehetősége. (Vö. Kiss Lajos: *A tánczenegyűjtés problémáiról*. Táncművészeti Értesítő, Bp., 1956. 62. l.). Ezt a feltevést támogatná az, hogy a magyar nyelvterület más pontjain — pl. az észak-somogyi Karádon — is akad olyan leánytánc név, mely talán a délszláv kolo szó átvétele (skoč kolo — kocsikala). E származtatás ellen viszont az szól, hogy a szlavóniai magyarság a kóló, kólé szót változtatlan formában alkalmazza az átvett balkáni lánc táncokra, de sohasem vonatkoztatja a szóban forgó leánytáncra. A kalala név szűkebb értelemben éppen nem a kolo formájú táncra vonatkozik, hanem az ünnepélyes énekes falukerülő szokás neve. Az alaki megfelelés (kolo — kalala) problémátikus volta mellett a jelentésbeli különbség sem támogatja az egymásból való származást.

⁶ A tavaszi termékenységi rítusok egyik legjelentősebbike a falu, ill. határkerülés, melyhez gyakran éppen a leánytáncok kapcsolódnak. Lásd: Róheim Géza: *Magyar néphit és népszokások*. Bp., 1925. VII. fejezet.

⁷ Szőlőéréskor a leányok dolga a szőlőpásztorkodás. Ilyenkor valamennyi leány egész nap a szőlőben van, együtt szórakoznak, miközben a madarakat zavarják. Garay i. m. 226. l. — Ugyanezt a szokást a Sárközben teljesen hasonló formában találjuk meg. Katona Imre: *Sárköz*. Bp., 1962. 152—157. l.

dalolva hazafelé tartó leányok a falu széléhez közeledve színes kendőiket⁸ kezükbe fogták, s láncszerűen összefogódtak felfelé hajlított karral, vállmagasságban tartott kézzel. Egymás után, vonalban, lassú ünnepélyes, rugózó sétalépésekkel dalolva haladtak végig a falun (lásd az 1–5. motívumot). A láncba néha a legények is bekapcsolódtak, vegyesen egy lány, egy legény fogódzott össze a keszkenőkkel. A falukerülő játékokban, sőtáncokban, gyermekjátékokban gyakori kígyózó kapuzás, kapu alatti átbújás is jellemző formája volt a kalalának: „Kalaláztak körös-körül. A keszkenyővel úgy mentek körül-körül. Sokan vótak, s akkor úgy által-által bucskázódtak a keszkenyő alatt. Sorba mentek mind.” Egy-egy ilyen színpompás hazavonulás mindig nagy érdeklődést keltett a faluban. „Az olyan szép volt az a sok tarka kendő, hogy a népek kiálltak a kapuba, úgy nézték.” Ilyenkor járta az a nótá:

„Állj ki rózsám kiskapudba,
Most érünk be a faluba,
Gyujtsd ki a gyertyavilágot,
Még az éjjel veled hálók”.⁹

„Mentek egy kicsit, ahol kedvük volt megálltak, körbeálltak oszt rakták a táncot. Mikor úgy rakták körbe, az volt a rézálás.”

A kalalához a szentlászlói öregek emlékezete szerint *három dallam* fűződött (lásd az 1–3. sz. dallampéldát).

Fő dallamát (1. sz. dallampélda) még igen sokan ismerik, számtalan szövegstrófiával.¹⁰ A mixolid hangnemű, hatszótagos táncdal 2/4-es tripódiája miatt régi dunántúli karikázó dallamaink metrikai rokona.¹¹ A dallam közeli változatát Fejér megyéből ismerjük, ahol szintén leánytánchoz kapcsolódik.¹² Ezt a kalala dallamot szóbeli közlések szerint a rézáláshoz — a később tárgyalandó leánykörtánc — is használták, tényleges táncolás esetén azonban adatközlőink sohasem ezt vették elő.¹³ Szövegstrófiáit a másik kalala dalhoz is alkalmazzák. A versszakok cserélődése, keveredése, vándorlása természetesen a különböző dallamok hasonló funkcióban való együttes alkalmazása miatt.

⁸ A női viselet (lásd az 1. sz. fényképet) legfontosabb darabja a tiszta fehér, bő, ráncos „kebél” volt, a tulajdonképpeni felsőruha. Ezt övvel szorították le („futa”). Színes, díszített mellényt („fuszlik”), s hosszú, színes selyemkötényt („takarító”) vettek a kebelre. A vállra pedig színes selyemkeszkenő került. Emellett a „kézbevaló keszkenyő” is fontos tartozéka volt a viseletnek.

⁹ Lásd a 3. sz. dallampéldát.

¹⁰ E dallam változatainak korábbi közlései: Kiss Lajos: *108 magyar népdal*, 15. sz. — Uő. *A szlavóniai magyar népszíngét népzeneje*, 22. a—b. dallampéldák. Figyelemre méltó, hogy mindhárom változat jelentős ritmusbeli eltéréseket mutat. Garay Ákos 1910-ben gyűjtött rubatós előadású változata (Kiss Lajos 22. a. példa) bipódikus, míg az 1940-ben feljegyzett változat (*108 magyar népdal*, 15. sz.) aszimmetrikus, 7/8-os ritmusú. Az általunk is közölt, táncban használt tripódikus formával vág egybe az ötvenes években gyűjtött változat (22. b. példa).

¹¹ Vö. Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. Bp., 1952. Példatárt szerk. Vargyas Lajos. Példatár 21—22. sz. — *Somogyi táncok*. Szerk. Morvay Péter—Pesovár Ernő. Bp. 1954. 44—45. sz. dallamok.

¹² Pesovár Ferenc: *Fejér megyei népi táncok I. Alapi táncok*. Alba Regia 1 (1960) Székesfehérvár. 24. sz. dallampélda, 6. sz. táncpélda.

¹³ Az idősebbek e dallamot réza-nóta-ként is említették, s így lehetséges, hogy nemcsak a kalalához használták. A táncok tényleges bemutatásakor azonban a rézáláshoz sohasem alkalmazták.

2. példánkat Szentlászlón kizárólag s egyértelműen kalala dallamként jelölték meg.¹⁴ A Déldunántúlon bordalként ismert régi stílusú dallam¹⁵ helyi variánsának szövegei jórészt megegyeznek az 1. sz. dallamával, a szótagszámbeli eltérést az „ihajla” és „valaha” toldalékokkal igazítják ki.¹⁶ A heteropódikus dallam 3–4. sorának tri-pódiája itt is a régi karikázó dallamok jellegzetes metrikájára utal.

A 3. dallamot¹⁷ főként a szőlőörzésből való hazatéréskor szokásos kalalázásnál énekelték, mint az egyik kedvelt „szőlősi nótát”. A régi stílusú friges táncdal ritmus-keplete néhány ritkább, régi táncdalunkat idézi emlékezetünkbe.¹⁸

A kalalázás szokását az első világháború előtti években, a régi színeskendős „kebél” viselettel együtt hagyták el, a többi leánytánc azonban egy—két évtizeddel még túlélte.

1. „Kálalá” v. „Részá-nótá”, Szentlászló¹⁹

♩ = 120–192

1) 2)

1. Hát nap vān egy hét- be, He- te- dik vā- sār- nap,

3) 4)

Bār-csák ked- ves ró- zsām, Egy-szēr lāt- hát- nā- lók.

1a) 1b) 2) 3) 4a) 4b)

2. Csak egyszer láttalak,
Mingyár' szerettelek.
Kedvembe vettetek,
Hálaig szeretlek.

3. Rózsá vágy rózsá vágy,
Még annál is szebb vágy,
Áránynál ezüstnél,
Sokkál ékeesebb vágy.

¹⁴ Korábbi közlés: Kiss Lajos: *108 magyar népdal*, 14. sz.

¹⁵ Berze Nagy János: *Baranyai magyar néphagyományok*. Pécs, 1940. I. kötet 582. l. — Kodály—Vargyas i. m. *Példatár*, 219. sz.

¹⁶ A toldás nyilvánvalóan utal arra, hogy a szöveg másodlagosan kapcsolódhatott ehhez a dallamhoz.

¹⁷ Közli Kiss Lajos: *108 magyar népdal*, 4. sz. — Uő.: *A szlavóniai népsziget népzeneje*, 2. sz. dallampélda.

¹⁸ Vö. Kodály—Vargyas i. m. *Példatár*, 61–63. sz.

¹⁹ Énekelté Győke Illésné sz. Kántor Mária 84 é., Kelemen Mihályné, sz. Kántor Éva 67 é. és Mercz Józsefné 63 é. Kántor Mária az 1–5 vsz.-ot ♩=180–192 tempóban, Kántor Éva a 4–7 vsz.-ot ♩=120 tempóban, Merczné az 1–2 vsz.-ot 144–160 tempóban dalolta. A jelölt variánsok Kántor Éva és Merczné énekléséből származnak.

4. Elibe jelibe,
Fákó ló elibe,
Hogy bé né ugorjon
Virágos kis kertbe.

6. Áz én keszkenyőmnek
Széle já közepe,
Elhagyott a rózsám
Fársáng közepibe.

5. Bé ákárt ugráni,
Kárt is ákárt tenni,
Rózsafa bimbóját
Lé jákarta törni.

7. Verje még az Isten,
Veretlen sē hággyá,
Ki já szeretőjét,
Fársángban elhággyá.

2. „Kálálá”, Szentlászló²⁰

$\text{♩} = 85-150$

1. Szé - ná vān āz ól - bā, a szé - ná - tār - tó - bā.

2) Mēg - csó - kol lāk ró - zsām i - hāj - lá!

3) A kocs - mē - āj - tó - bā vā - lā - hā!

1) 2) 3)

2. Áz én keszkenyőmnek
Széle já közepe.
Elhagyott szeretőm, ihajlá!
Fársáng közepibe, váláhá!

3. Verje még az Isten
Á szeretőm anyját.
Mért vette jel tőlem, ihajlá!
Az ő kedves fiát, váláhá!

4. Hā néki fiā vót,
Neköm szeretőm vót,
Hā néki kedves vót, ihajlá!
Neköm kedvesebb vót, váláhá!

5. Verje még az Isten,
Veretlen sē hággyá,
Ki já szeretőjét, ihajlá!
Fársángban elhággyá, váláhá!

6. Csāk egyszer láttalak,
Mingyār szerettelek.
Kedvembe vettelek, ihajlá!
Hālālig szeretlek, váláhá!

7. Ārvā jāz ā cigāny
Kinek lovā nincsen.
Ēn is ārvā vāgyok, ihajlá!
Mert szeretőm nincsen, váláhá!

²⁰ Dalolta Kántor Mária 84 é. és Kántor Éva 67 é. 1—5 vsz.-ot Kántor Mária dalolta $\text{♩} = 150$ tempóban, 1., 6—7 vsz.-ot Kántor Éva $\text{♩} = 80-100$ tempóban. A jelölt dallamvariánsokat Kántor Éva nyomán közöljük.

3. „Kálálá”, Szentlászló²¹

J. 174

②



2. Most érünk bé ä falubä,
Aőj ki rózsām kiskäpudbä.
Gyűjtsd ki ä gyertyävilägot,
Még äz éjjel veled hälok.

Az általánosan ismert énekes *leánykörtánc* helyi változata a *lászlói rézálás*²² és a *kórógyi dörénka*²³. Harasztiban „karikázó”, „karikatánc” néven is ismerik. Az Eszék szomszédsága miatt leginkább polgárosult és kevert lakosságú Rétfaluban e táncnak már nem akadhattunk nyomára.

A rézálás korábban szerves tartozéka volt a kalalázás szokásának. Az ünnepélyes tavaszi falukerületést időnként megszakította, felváltotta a falu nevezetesebb, táncra alkalmas pontjain a vidám helyben, körben táncolás.²⁴ A rézálást elsődleges — a kalalához

²¹ Dalolta Kántor Mária 84 é. és Kocsis Sára 70 é. Dallamvariánsok Kocsis Sárától.

²² A leánykörtáncot jelölő rézä, rézálás táncnév (rézálni, rézä-nótä, rézä-kezdő) a köznyelvi riszálás — am. derékfogatás — szlavóniai alakváltozata. „Körbeállták, megrézälták ä färükät” (Haraszi). Lásd még a 4. sz. dallampélda 3–4. versszakát.

²³ A körtánc értelemben használt dörénka táncnév magyarázatára vonatkozólag csupán annyit említettek, hogy talán a derékon való összefogódzásból ered.

²⁴ A lakodalmi vonulások mars-táncát is a helyben járt csárdás és karikázó szokta felváltani. A rábaközi búcsúban a faluhosszanti dussolás közben időnként megállnak s „elverik a karéjt”, majd újra tovább dussognak.

kapcsolódó — funkcióján kívül önállóan, más alkalommal is táncolták. Kórógyon pedig a derenkát csakis önálló körtáncként emlegetik. Éppen a tavaszi rituális falukerüléstől való függetlenülése, elszakadása, tehát funkcióváltozása hosszabbította meg ideig-óráig a tavaszi leánytáncok életét.

A karikázót leginkább leányok és fiatal menyecskék járták, de néha legények is beálltak. Vasárnaponként a templomból kijövet összegyülekeztek egy-egy tisztáson — Kórógyon pl. az ún. Kerekdombon. Néha harmonikás is odavetődött. „Templom után körbe álltak, körös-körül mind elfogdolódtak körbe, mindig mentek körül-körül, az egész utcát befogták, úgy fogták magukat mint kóléba, körbe-körbe mindig egyfelé mentek” — jellemezték adatközlőink a táncot. A vasárnapi körtánc a fiatal leányok egyedüli szórakozása volt, ugyanis míg az ismétlő iskolából ki nem álltak, addig a felnőtt fiatalság kocsmái táncában nem vehettek részt. Ha valamelyikük megszegte az illemet, az éber presbiterek szégyenszemre kihajtották. „Hát úgy összekapcsolgóztak a lányok. Úgy ahogy fenn voltak készülve, odafenn az utcán. A kocsmá mellett volt ott egy szép kerek hely. Nem ugráltak, csak szép csöndesen balra kezdték. Vótak huszan is, összekötődtek karéjba. Minden vasárnap csinálták, egyforma lányok.” Rendes táncmulatságban és lakodalomban pedig zeneszünetben énekszóra járták a rezát meg a derenkát.

Az első világháború alatti időkben a szlavóniai községekben még virult a leánykörtánc divatja. A polgári társastáncok térhódításával a 20-as, 30-as években már csak a lakodalomban táncolták. A karikázó legtovább Kórógyon élt, 17 éve még előfordult lakodalomban. A legidősebb kerosztályok emlékezetében azonban még élénken élnek e táncok nyomai a reza- és derenka nótákkal együtt.

Az eltűnő leánykörtáncot a szlavóniai magyarok legrégebbi hagyományaik között emlegetik. Ezt a táncsal kapcsolatos meséik, mondáik, naív népetimológiák tükrözik. Némelyek szerint: „A legrégebbi magyar tánc, amit még az ősök hoztak be Ázsiából”. Egy kórógyi történet pedig a török idők emlékéhez kapcsolja a derenkát:

Még a török uralom idején történt, hogy a kórógyi menyecskék összegyűltek a Körömcse dombján. A török basa meg kiült közéjük bársony vánkusára gyönyörködni bennük. A menyecskék már nem mertek visszafordulni, s hogy meg ne bántsák a basát, elkezdtek a derenkát. Hogy mégis valamiképpen kifejezzék a török iránti érzésüket, minden vers folytatásaként — mintha a nótához tartozna — ritmikusan azt kiáltották:

Nagy kénytelen, kelletlen, ugyan meg kell tenni, kutyateremtette!²⁵

A basa ennek igen örült, azt gondolván, hogy hízelegnek neki a menyecskék.²⁶

A rezálásban és derenkában — mint minden énekes leánykörtáncban — fontosabb szerepe volt a dalnak, mint a táncnak. A karikázóhoz több különböző dal kapcsolódik, számtalan szövegstrófával, s ezeket váltogatják, nem pedig a különböző táncleépéseket. Mindig a legjobb nótás, táncos leányoké volt az irányító szerep.²⁷ Szentlászló egyik legjobb idős énekes — a 84 éves Kántor Mária néni — máig büszkén emlegeti, hogy leánykorában mindig ő volt a „nótakezdő”, a „részakezdő”.

²⁵ A kíséredallam megszakítása ritmikus kiáltással, „ujjogtatás”-sal gyakran előfordul a leánykarikázók közben is. Lásd az alábbiakban.

²⁶ Elmondta özv. Bencze Istvánné, Borka Mária 65 é. kórógyi asszony 1965-ben.

²⁷ A leánykarikázóknál — a balkáni kóló-vezetőkhez hasonlóan — mindig a legjobb táncosok, dalosok töltik be a táncvezető szerepét.

A körtánchoz több különböző *dallam* kapcsolódik. A lászói kalala régies hatszótagos dallamát (1. sz. dallampélda) egyesek szerint a rezához is használták. A tánc másik újabb dallama hétszótagos (4. sz. dallampélda),²⁸ Harasztiban dur kvintváltó dallamra éneklik ugyanezeket a strófákat.²⁹ Tipikus karikázó dallamok a 2/4-es tripódikus 11-szótagúak is.³⁰ Ilyen a Kórógyon legkedveltebb kétsoros derenka nóta (5. sz. dallampélda), Szentlászlón pedig négysoros 11-szótagos reza nótát is ismernek (6. sz. dallampélda). Az új stílusú karikázó dallamok 10-szótagos fajtáját Harasztin a Dunántúlról jól ismert karikázó szöveggel ismerik (7. sz. dallampélda)³¹. E szöveget viszont régi stílusú 6/8-os lüktetésű dallammal is éneklik Harasztiban.³²

A sokstrófás karikázó dallamok szövegeinek egymás közötti cserélődése, keveredése igen gyakori, amit a megegyező szótagszám tesz lehetővé. A szótagszám eltérése esetén pedig kitoldják a szöveget, pótló szócskákat alkalmaznak. (Vö. az 1–2. dallam szövegeit.) A karikázó dallamok kizárólag lírai szövegei között a tréfás, csúfolódó, legényeket figurázó, kiéneklő tartalmúak igen gyakoriak.

4. „Rëzä-nótä”, Szentlászló³³

♩ = 106-120

1) 2) 3)

1. Jól meg - rë - zäld ä fá - rod, Ki - nek ä - n - l ä - k ä - rod.

2) 4)

Än - n ä - dom ä fá - rom, Ä - ki - nek én ä - k ä - rom.

1) 2) 3 a) 3 b) 4 a) 4 b)

²⁸ A dallam változatait közölte: Kiss Lajos: *108 magyar népdal*, 16. sz. Uő.: *A szlavóniai magyar népszíngét népzeneje*, 23. sz.

²⁹ Közli Kiss Lajos utóbb id. művében 26. sz. dallampélda.

³⁰ A sárközi ún. lépő nóták többnyire 11 szótagosak, néha még a gyors „futó-nóták” is.

³¹ Lásd *Somogyi Táncok*, 20. b. dallampélda.

³² Közli Kiss Lajos utóbb id. művében. 24. dallampélda. A 6/8-os lüktetésű dallamok viszonylag gyakoriak tánczenénkben. Vö. Martin György: *A néptánc és népi tánczene kapcsolatai*. Táncstudományi Tanulmányok 1965–66.

³³ Dalolta Kántor Mária 84 é. (1–3 vsz. ♩ = 106–120), Kántor Éva 67 é. (4–7 vsz., ♩ = 106), Mercz Józsefné 63 é. (4–5 vsz. ♩ = 120), és Egyed Rebeka 72 é. (8. vsz.). A dallam-variánsokat Kántor Éva és Merczné előadása nyomán közöljük.

2. Álmaorijom kiskulcsá,
A mi pápunk dē furcsá,
Éjjel menyecskével hāl,
Másnap rullá prédikāl.
3. Hā úgy tunnāl szitālñi,
Mint ā fárod rēzālñi,
Többet érnél anyādnāl,
Annāl ā vén bābānāl.
4. Hāj rēzālom, rēzālom,
Ā fáromāt rēzālom.
Annāk ādom ā fárom,
Ākinek én ākárom.
Annāk pedig nēm ādom,
Ākinek nēm ākárom.
5. Édős ālmā csutājā,
Édős ā rózsām szājā,
Olyan édős ā szājā,
Mīnd āz ālmā csutājā.
6. Āzt mondtād, hogy elveszöl,
Māj'hā szāntol, elvetöl.
Szāntottāl is, vetöttél,
Rólām elfelejtkéztél.
7. Vékony dēszkā kerítés,
Atlātszik āz ölelés.
Ölelj bābām kedvedre,
Nēm hānyyāk ā szēmēdre, Ijjujuj!
8. Āj māndolā, māndolā,
Hā én mondon, nyomd odā,
Hā én odā nyomhātñām,
Mīngyārt mēghāsásodñāl.

5. Dērēnkā, Kórógy³⁴

♩ = 110-120

1) 2) 3)

1. Hā ez ā víz tisz-ta vol-nā, jó vol-nā,
Ir-nā né-kem oly sze-rel-mes lē-vē-lef,

Hā ā ró-zsām Ir-ni tud-nā, jó vol-nā
Bā-nā-tim-ból ki-mēn-te-ne en-ge-met

1) 2) 3) 4)

2. Kék pāntlikā āz én strimflim kötője,
Egy sēm lēāny, kinek nincs szeretője,
Nékem is vót, elvitték kátonānāk,
Pārjā vágyok bús gērlicē mādārnāk.
3. Rēpcēs ā muskātlināk ā lēvēlē,
Egy sēm lēāny, kiněk nēm kácsint szēme.
Lām āz enyēm nēm is tud kácsintāni,
Még is mēg tudjā ā gyerkőket csālñi.
4. Jāj de nēhéz ā szerelmet titkolni,
Tōvis közöl āz ibolyāt kiszēdni.
Mert ā tōvis mēgszúrjā jā kezemet,
Ā szerelem gyötōri ā szívemet.

³⁴ A dallamot és az 1—5. vsz.-ot Bencze Istvánné, sz. Borka Mări 65 é. előadása nyomán közöljük, a 6—10. vsz.-ot kórógyi fiatal leányok dalolták ♩ = 144—160 tempóban.

5. Jáj dē nehéz egy vānkoson feküdni,
Ki a pārijāt igazān nēm szērēti.
Tudom is én, próbáltam is eleget,
Nē adjā ázt az Uristen sēnkinek.
6. Megvettem én a babámat nagy áron,
Általvitem harminchárom határon.
Hol erdőben, hol mezőben, hol sáron,
Amíg élök, nem hagyom el világon.
7. Sötét erdő közepében van egy fa,
Jaj de sokat áztam, fáztam alatta.
Tetejéből hullott rám a verága,
Ki vagyok a rózsám szívéből zárva.
8. Kinek nincsen szeretője, babája,
Menjen fel a zöld erdő oldalára.
Irja fel a zöld erdő oldalára,
Hogy nincs néki szeretője, babája.
9. Fehér strimflim kék pántlikám kötője,
Legény légyön, aki aztat megkösse.
Z'enyimet is megkötötte egy szőke,
Az zárta be a szívemet örökre.
10. Repcés a muskátlinak a levele,
Nem is leány, kinek nincs szeretője.
Neköm is vót, elvitték katonának,
Párja vagyok bús gerlice madárnak.

6. Rēzā-nótá'', Szentlászló³⁵

 ♩ = 110 - 120

1. Gā - ri - bāl-di temp-lo - mǎ ji - de lāt - szik,
Kő - rős - kö - rül dup - lá szög - fű vi - rāg - zik.
Fe - le pi - ros, fe - le sār - gǎ, fe - le mās,
Fe - le pi - ros, fe - le sār - gǎ, fe - le mās,
Hǎ vé - tőt - tem, kis - ǎn - gyǎl - kām mēg-bo-csǎss.
Mēg - ől ěn - gōm bǎ - nǎ - tom - bǎ ǎ sí - rās.

2. Kisángyálkām hǎ ázt tunnǎd, ǎmit ěn,
Milyen igaz szívű legény vágyok ěn,
Olyan igaz szívem hozzád, mint ǎ nǎp,
Aki köröskörül jár az ěg ǎlǎtt.
3. Mǎmǎ pēntők, hónǎputǎn vosǎrnap,
Sőpörjētök ti lǎszlǎi széplǎnyok.
Sőpörjētök, sőpörjētök tisztǎrǎ,
Gyűn ǎ rózsám, nyíkorog a csizmǎjǎ.

³⁵ Dalolta Kántor Mária 84 é.

7. Karikázó, Haraszi³⁶

♩ = 150

Á-zért jüt - tem i - de kő - ri - kőz - ni,
 Hogy sze - re - tőm itt tá - lál - ná lőny - nyi,
 Ke - zem lő - bām ki tá - lál - ná tör - ni,
 Tá - lán fog - ná rőj - tām sző - nő - kőz - ni.

Itt említjük meg, hogy régi táncaink egyik jellegzetes kísérőjelensége, az ún. *ujjogtatás*, vagy *csujogtatás*, mely ma már jóformán csak lakodalomban fordul elő, a szlavóniai leánykörtánc előadására is jellemző volt.³⁷ Tánc közben egy-egy versszak végén időnként magas fejhangon kiáltottak: Ijjujú! (♩—♩) s a motívumsort megszakítva, mintegy lezárva hármat toppantottak (vö. 16. motívum): „Mind kitopott a lába alatt.” Az újabb szövegstrófa ezután indult.³⁸

A szlavóniai leánykörtánc jellemző *összefogódzási módjai* a következők: 1. egyszerű kézfogás; 2. vállmagasságban, felfelé hajlított karral fognak kezét; 3. vállfogás lazán nyújtott karral; 4. egymás dereka mögött keresztezett kézfogás; 5. karolás; 6. karolva csípőre tett kéz.

A körtánc lényegében *egyetlen motívumfajta* vég nélküli ismétléséből áll, amit időnként a fentebb említett toppantások szakítottak meg. Ezt természetesen számtalan jelentéktelen egyéni változatban táncolják. (Vö. 6—15. sz. motívumokkal.) Ez a motívum legegyszerűbb karikázóinkra jellemző³⁹ balra haladó nyitó-záró lépés, mely a kör lassú egyirányú jobbra keringését eredményezi.⁴⁰ E motívumot sajátos előadásmódja különbözteti meg a még egyszerűbb palóc leánykarikázók hasonló lépésétől: a két-J-es

³⁶ Dalolta Dudás Écső Estör 86 é.

³⁷ Régies táncéletű vidékeken — pl. Erdélyben — bizonyos régi táncfajtákhoz még rendszeresen kapcsolódnak ritmikus tánckiáltások a lakodalmon kívül is. Ezek is mindig az uj-uj-új! vagy új-új uj-uj-új! kiáltással fejeződnek be.

³⁸ Ez a jelenség a sárközi-dunamenti karikázókban is előfordul, mégpedig Dunaszekcsőn és Dunafalván a leánykörtánc „rögző” részében.

³⁹ Főként a palócvidéki karikázókban fordul elő ez az egyszerű motívum.

⁴⁰ A régi európai ének-körtáncokban — s velük együtt a magyar leánykarikázókban — általában a kör balra halad, mialatt jobbra kering.

lépés ritmikai elaprózását eredményező ♩-os térd, illetve bokarugózás (♩ → ♩♩♩♩).⁴¹ A táncal kapcsolatos szóbeli említések erre több ízben felhívták figyelmünket: „A dörénkát rázósan járták . . .”, „az öregek olyan reszketősen járták . . .”, „a dörénkát lábujjhegyen járták, mindig rázták . . .” stb. A rezálás táncnév sem csupán a köznyelvi riszálás, derékforgatás jelentését foglalja magában, hanem a rezgős, aprózó táncolási módra is utalhat,⁴² mely sokkal inkább jellemzi a szlavóniai körtáncot, mint a derékforgatás.

A szlavóniai leánykarikázók *kétrészsége* — azaz lassú és friss részre való tagolódása — nem oly egyértelmű, mint más vidékek énekes körtáncai esetében, illetve nem a szokásos értelemben kétrészesek.

Kiss Lajos idézett jellemzése szerint a táncot kezdetben lassan, majd egyre gyorsabban járták. Egyik adatközlőnk a fenthangsúlyos forgólépést is mutatta reza lépésként (lásd a 17. motívumot).⁴³ Ezek az adatok mintha arra utalnának, hogy az eddig jellemzett lassú lépő motívumból álló táncrészt gyors, lendületes forgás követte volna; mint másvidéki karikázóinknál.

Adatközlőink többsége azonban egyáltalán nem említette, sőt tagadta, hogy a szokásos reza-derenka motívumok sorozatát sebes forgás követte volna, s az általunk látott és rögzített karikázó változatok egyike sem tartalmazta ezt a mozzanatot. A gyors rész teljes hiányára utal az is, hogy a Déldunántúlon általános — külön tánc és dallamkategóriaként számon tartott — ún. futó- vagy ugrónótákat itt nem különböztetnek meg.⁴⁴

A szentlászlói kalala lassú sétájának és a középgyors tempójú (♩ = 120) rezálás nyitó-záró lépésének egymásutánját ugyan értelmezhetjük két táncrészként, annál is inkább, mert a kalala fő dallamára (1. sz. dallam) adatközlőink a kalala sétalépését — a sárközi karikázók lassú, belépő részének, a babázásnak megfelelően⁴⁵ — már körben összefogódzva, körív mentén is szokták járni, s ezután következett a tényleges reza-nóta és -lépés. Ezzel azonban a karikázók szokásos gyors futó része még mindig hiányzik a szentlászlói rezálásból.

A kórógyi derenkázás esetében is hasonló a helyzet. Az egyik derenka dallamot és a hozzá kapcsolódó táncot a „dörénka frisse”-ként emlegették (lásd az 1. sz. táncpéldát).⁴⁶ Valóban erre a heterometrikus (8, 10, 8, 10-es szótagszám) és heteropodikus (2, 3, 2, 3 ütem), „kitoldott” dallamra a szokásos derenkázástól részben eltérő, más motívumanyagú, lippentős-szerű motívumot is járnak (lásd a 18–20. motívumot). E táncrész tempója és fő motívuma azonban nem különbözik a valódi derenkától s ez sem tartalmazza a gyors futó-sergő motívumot.

⁴¹ Vö. Martin György: *Sárközi-Duna-menti motívumtár*, Melléklet. Népművelési Intézet, 1964. Karikázó V. motívumtípus (244–250. mot.).

⁴² A magyar nyelvterület déli részén a rezgő, aprózó táncolásra több hasonló kifejezés él: rözgős, rőszketős, rőszkettetés, reszelős, kenyérmorzsás stb. Vö. Kovács János: *Szeged és népe*. Szeged, 1901. 460. l. — Bálint Sándor: *Szegedi szótár*. Budapest, 1957. II. k. Tánc címszó.

⁴³ Mercz Józsefné 63 é. szentlászlói születésű eszéki lakos csak ezt a lépést táncolta reza-motívumként. Mivel ez összes többi adatunknak ellentmond, fenntartással kell fogadnunk.

⁴⁴ Lásd *Somogyi táncok*, 188. l. — Katona Imre: *Sárköz*. Bp., 1962. 203. l.

⁴⁵ Martin Gy.: *Sárközi-Duna-menti motívumtár*. Karikázó I. A. motívumtípus (224–229. mot.).

⁴⁶ Bencze Istvánné, szül. Borka Mária 65 é. Kórógy.

A szlavóniai leánytáncok tehát — eddigi ismereteink szerint — nem abban az értelemben kétrészesek, mint másvidéki rokonaik (tehát nem lassú lépő és gyors forgó részből állnak), hanem Szentlászlón lassú sétáló kalalát és középgyors rezát ($\text{♩} = 110 - 120$), Kórógyon pedig két azonos, közepes tempójú ($\text{♩} = 110 - 120$), de részben más motívumanyagú derenkarésszt különböztethetünk meg.

A szlavóniai falvakban manapság szintén igen divatos *körcsárdás*⁴⁷ — de még a páros csárdásban is — megtaláljuk a régi leánytánc fő motívumát (vö. 200—204. sz. motívumokkal). A csárdás és a leánykarikázó motívumkincsének affinitása nem elszigetelt jelenség, a magyar nyelvterület más részeire is jellemző. Legközelebbi párhuzamként a sárközi—dunamenti területre utalhatunk, ahol ugyanezt a karikázó motívumot a csárdás, körcsárdás lépéseként szintén megtalálhatjuk.⁴⁸ A divatját vesztett, kihalt leánykörtáncok motívumanyaga tehát a még életerős körcsárdásban részben tovább él.

A csárdással való összefüggése mellett meg kell említenünk a *szerb-horvát kólok*kal való természeteszerű affinitás is. Több egyszerű szerkezetű, régies kóló-fajtában az állandó egyirányú lépegetés, a kör lassú keringése — éppen a rezgő mozgással kapcsolódva alkotja e táncok szinte egyetlen motívumát.⁴⁹ A kóló motívumok plasztikai és előadásmódbeli hasonlósága mellett ritmikai azonosságuk — a ♩ -os aprózás is — szembetűnő. Míg a szlavóniai magyarok a horvátok és sokacok „kólé”-it gyakran azonosítják a derenkával, addig a környező horvát falvak lakossága „magyarac”-nak nevezi a derenkát. Távolabbi, más szerémségi horvát falvakból is ismerünk olyan kóló formákat, melyek megegyeznek karikázóinkkal és a „magyarac” (magyaros) és „santavi magyarac” (sánta magyaros) nevet viselik.⁵⁰

Összefoglalva: A szlavóniai körtáncok leánytáncaink igen archaikus vonásait őrizték meg funkcionális, zenei és formai sajátosságaikban egyaránt.⁵¹ A tavaszi falukerüléshez való kapcsolódásuk, a dallamokban jelentkező $2/4$ -es tripódia, az esetleges $6/8$ -os, sőt $7/8$ -os ritmus,⁵² a régi népdalstílus jelentős szerepe, az ujjogtatás, az egyszerű motívumkészletük, az általánostól eltérő táncszerkezet (különleges kétrészség) alapján együttesen a legrégiesebb karikázó típusaink között tarthatjuk számon a szlavóniai körtáncokat. Legközelebbi, de már fejlettebb párhuzamait a sárközi, dunamenti, baranyai táncdialektus területéről ismerjük.⁵³

A fentiek illusztrálására a Motívumtárban közöljük a leánytánc motívumait (1—20.), a táncfolyamatokat rögzítő példatárban pedig (1. sz. tánc) Kórógyról a „*Děrēnká frisse*” leírását.

⁴⁷ A körcsárdás ma a magyar nyelvterület minden részén rendkívül elterjedt, divatos táncforma.

⁴⁸ Martin Gy.: *Sárközi-Duna-menti motívumtár*. A lassú csárdás VII. motívumtípusa (425—26. mot.), a friss csárdás XVI. B. 2. motívumtípusa (777—782. mot.).

⁴⁹ Borbély Jolán: *Egy horvát tánc típus magyar kapcsolatai*. Tánctudományi Tanulmányok, 1961—62. 160—161. oldalon a „csizmaverős” I. és V. motívumtípusa, valamint a 188—189. oldalon a „drmeš” motívumai: 1—4., 6—8. mot.

⁵⁰ Jankovics L. és D.: *Narodne Igre* V. k. Belgrád, 1949. „Santavi magyarac” 168. l. — „Szremszki magyarac” 170. l.

⁵¹ E fejezetünk adatanyagának főbb közlői: Gyöke Illésné, sz. Kántor Mária 84 é., Kocsis Sára 70 é., Kelemen Mihályné, sz. Kántor Éva 67 é., Mercz Józsefné 63 é. szentlászlói születésűek, Somogyi Biber Julis 62 é., Bozsó Döme Mária 90 é., Bencze Istvánné 65 é., Tóth Árvai Éva 60 é., Lebár Lajos 36 é. kórógyiak és Dudás Écsó Estör 86 é. Haraszti.

⁵² Lásd a 10. és 32. jegyzetet.

⁵³ Katona Imre: *Sárköz*, 203—204. l. — Martin Gy.: *Sárközi-Duna-menti motívumtár*. A karikázó motívumai I—XII. motívumtípus (224—291. mot.).

II. Kanásztánc, ugrós

Régi táncaink egyik jellemző típuscsaládjának, a kanásztáncnak a szlavóniai magyarság táncéletében is éppoly jelentős szerepe volt, mint Somogyban és Baranyában. A régi pásztorélet emlékei már halványabbak ugyan, de az elszórt adatokból kirajzolódó tánc formái sajátosságai megegyeznek a dél-dunántúli változatokkal, sőt e táncsalád fejlődésének iránya is hasonló volt.⁵⁴

A pásztorok virtuóz férfitánc a falusi parasztság táncéletében mutatványos, virtuskodó, alkalmi táncformaként élt tovább, melyre csak a tánc kedv végső kivirágzása-kor, a lakodalom hajnali óráiban került sor. Más vidékek szórványos adatait megerősítve, itt szokatlanul sokszor utalnak arra, hogy nők is táncolták.⁵⁵ „A kanásznótát vagy cigánynótát asszony is járta. Megfogta a kanászbótot s úgy járta, mind keresztül-kasul hányta a lábát. Hol tanulták? Hát a disznóknál! Arra a nótára ment:

„Elszaladt a kis göbe kilenc malacával,
Utána ment a kanász a kis baltájával,
Megállj, megállj kis göbe, elütöm a lábad,
Hazaviszem, megfőzöm, jó lesz kocsonyának.”⁵⁶

A kanásztánc régi eszközös formájának emlékanyaga még meglehetősen gazdag. A kondásbaltára már csak a nótaszöveg utal, de a bot és seprű tánceszközként való emlegetése és használata még mindennapos. A szlavóniai adatok alapján a botos kanásztánc és seprűtánc nemcsak hogy rokon, hanem teljesen egybefolyó tánc kategóriák. A két eszköz egymást helyettesítheti, s a velük kapcsolódó jellegzetes táncmozzanatok is összefonódnak.⁵⁷

„Két botot össze kell tenni keresztbe, bot vagy seprű is lehet. Ezen ugrál, azon ugrál (ti. a bot közeiben). Nem mindenki tudta. Nagyon régen járták, arra a nótára:

Búzába ment a disznó kilenc malacával,
Utána megy a kanász kosszú ostorával.
Hü ki göbe a búzából, mer' a búza drága,
Ha megtudja a gazdája, száz forint az ára.”⁵⁸ (Szentlászló)

„Söprűvel is táncolták a kanásztáncot, verték a lábikat mindig.” (Kórógy.) „Úgy járta a söprűvel: egyik kezéből a másikba dobta. Megfordította az ujjával, ő is megfordult abba a gyorsaságba. Azt mondták rá: kanásztánc. Külön kótája volt: Az oláhok, az oláhok facipőbe járnak . . .”⁵⁹ (Rétfalu.)

Az eszközhasználat módja alapján a kanásztánc két altípusa — helyesebben két jellemző mozzanata — bontakozik ki adatainkból:⁶⁰

⁵⁴ *Somogyi táncok*, 58–72. l. — Pesovár Ernő: *A simonfai verbunkok formai elemzése*. Néprajzi Értesítő XLII. (1961.), 51. l. — Pesovár Ferenc: *Alapi táncok*, 104–108. l.

⁵⁵ Mind a történeti, mind pedig a recens adatok szerint e tánc típus előadói között gyakran nők is szerepelnek. Vö. *Somogyi táncok*, 83., 114. és 135. l.

⁵⁶ Lásd a 3. sz. táncpélda kísérődallamát.

⁵⁷ Martin György: *Magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai*. MTA I. Oszt. Közl. XII. (1964.) 71–77. l.

⁵⁸ Lásd a 3. sz. táncpélda kísérőzenéjét.

⁵⁹ Lásd a 9. sz. dallampéldát.

⁶⁰ Gazdagabb, épebb kanásztáncváltozatokban e két mozzanat — sőt még több is — szerves egységben jelentkezik egyetlen táncváltozat motivumaiként. A megkopott, töredékes variánsokban viszont ezek a mozzanatok már szinte önálló táncokká elszigetelődve jelentkeznek. Lásd az 57. jegyzetet.



1. A régi szentlászlói viselet. — 1930-as évek.

Old costumes from Szentlászló (1930-ies)

a) *Földre helyezett eszköz* — két keresztbe tett bot vagy seprű — feletti vagy körüli tánc: „Két botot tesznek le keresztbe, körösztü l ugorja.” (Szentlászló.) „A botot le-tették, azon keresztül táncoltak. Vagy 30 évvel ezelőtt Ferenc János csak aszonta a cigányoknak: a kanásztáncot akarem járni! Azok már tudták: Az olájok, az olájok fa-cípőbe járnak...” (Rétfalu). „A kanásztáncot csak az öregebbek tudták. Én az édesapám-tól láttam. Keresztbe tett két botot, átugrálta. Mikor egy kicsit szeszes vót, akkor csi-nálta a konyha közepin. Erre a nótára járta: Csíp engem egy tettű...”⁶¹ (Rétfalu).

A Rétfaluról közölt — asszony előadásában rögzített — kanásztáncrészlet ezt a formát szemlélteti (lásd 2. sz. tánc). A két bot körül járt kanásztánc jellegzetes lépései a 21—26. sz. motívumok. Ezek pontos megfelelőit Dunántúlról ismerjük.⁶²

b) *Kézben tartott eszközzel* való táncolásnál elsősorban annak földre támasztásáról és láb alatti átdugdosásáról szólnak adataink, de forgatását, sőt a láb közé szorítását is említették:⁶³

„Bottal táncolt, rakta a lába alatt.” (Kórógy.) „Amikor táncolták a kanásznótát — 50—60 évvel ezelőtt — a földön bot vót, átugrotta és a lába alatt átvette.” (Szent-lászló.) „Vót, aki a söprűt a lába közé fogta.” (Rétfalu.)

A kanásztánc e formáját egy Kórógyon rögzített seprűtáncsal szemléltetjük (lásd 3. sz. táncpélda; főbb motívumait lásd 27—32. sz.). A bot láb alatti átkapkodása a kanász- és seprűtáncok leggyakoribb, országszerte elterjedt motívuma.⁶⁴ Figyelemre méltó, hogy e táncban a 2/4-es kísérőzenével ellentétben 3/4-es motívumok meglehetősen

⁶¹ Lásd a 2. sz. tánc kísérőzenéjét.

⁶² A *Magyarság Néprajza* 3. kiadás IV. kötet, 104. 1. Kanásztánc, Koppányszántó, Somogy m. — MTA Ft. 72. Kanásztánc, Szentgál, Veszprém m. — MTA Ft. 591. Kanász-tánc, Kéménd, Csehszlovákia. — Pesovár Ferenc: *Alapi táncok*, 132. 1.

⁶³ *Somogyi táncok*, 62—63. 1.

⁶⁴ Lásd az előző jegyzetet, valamint Molnár István: *Magyar tánc hagyományok*, Bp., 1947. 313., 320., 323. 1. — Martin György: *Magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai*, 77. 1.



2. Körcsárdás, Dályi hegy. 1967.

Czardash in the round, Dályi Hill

gyakoriatok éppúgy, mint a kanásztáncokkal rokon ugrós tánc típusok más vidéki változataiban.⁶⁵ (Motívumtár 21–32. motívumok mellett 1. még a példatárban a 2. és 3. sz. tánc leírását.)

A régi eszközös pásztortánc mellett a szlavóniai falvakban a tánc *eszköz nélküli változatai* is élnek „kanásztánc”, „ugrós”, „kétugrós”, „mulatós” vagy „cinege” néven.⁶⁶ A kanásztánc Somogyból, s általában Déldunántúlról ismert átalakulása⁶⁷ itt is végbement. A tánc funkciójában, formakincsében bekövetkezett változást a zenei anyag némi módosulása, bővülése is kísérte.⁶⁸

Mutatványos, virtuskodó funkciójuk révén a *szóló* változatok kapcsolódnak közvetlenebbül az eszközös formához. Jó táncos férfiak vagy asszonyok „járták úgy magukba a muzsika előtt” (Szentlászló), vagy „még az asztal tetején is eljárták a lakodalomban. Az olájok-ra” (Rétfalu). Az egyik lászói öreg „a cinegemadárra mindig leguggolt”; „a cinegét magukba járták, tapsoltak, összemertek, billentősen járták” (Kórógy); mások szerint meg „egyugrósan táncolták a cinege madarat. Ez volt a mulatós” (Szentlászló).

⁶⁵ A rábaközi „dus”-ban, az alföldi „oláhos”-ban, valamint a cigánytáncokban szintén feltűnően gyakoriak a 3/4-es táncmotívumok.

⁶⁶ Az ún. „Ugrós” táncsalád regionális változatainak felsorolását, ismertetését, motívumkincsének összefoglalását lásd: Martin Gy. – Pesovár E.: *A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban*. Táncudományi Tanulmányok 1963–64. 200., 208–232. l. — Martin Gy.: *Magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai*, 79–83. l. — A sárközi ugrós motívumanyagát lásd Martin Gy.: *A Sárközi-Duna-menti táncok motívumkincse*, 1–223. mot. — Bácskában, a Dunamentén e tánc típust „duss” néven ismerik.

⁶⁷ Lásd *Somogyi táncok*, 68–72. l.

⁶⁸ A sárközi-dunamenti táncdialektus területén a kanásztánc eredetű ugrós táncfajta zenei kíséretében egyre nagyobb szerepet kaptak az újabb keletű marsnóták, polkadallamok, század eleji kuplák és cigány nóták a régi stílusú táncdalok rovására.





3. „Csirajozás”, Dályi hegy. 1967.

Csirajozás, Dályi Hill

Két férfi szemben jobbkézfogással is szokta járni. „Ha arra jól megemlékszem, a kanásztáncba összefogták a kezüket.” (Kórógy.) „Kettesbe ugrósan járik a cinegét.” (Haraszti.) „Most is előfordul, hogy két férfi összeáll, aztán rakják.” (Szentlászló.)

Párosan, nővel is járják, sőt a dunántúli *négyes kanásztánc* forma, csillagalakban összefogódzva is előfordul. Egy lászói lakodalom hajnali óráiban láthattuk ezt, amikor a zenészek kanásznótát, majd cinegét játszottak. A vőlegény rokonságába tartozó „pusztai horvátok” közül egy pár táncba kezdett, jobbkézfogással járták a 76–81. sz. motívumokat. Később még egy pár csatlakozott, s most már „négyesben”, kereszt-kézfogással, csillagban járták tovább a táncot. Ez az alakzat kis idő múlva felbomlott, elengedték egymást s toppantós lépésekkel a szemben levők egymással helyet cseréltek, majd folytatták a táncot a korábbi helyzetben.

Rétfalun a páros kanásztánc egyik különleges formáját — mely a sárközi ugrós változatokhoz hasonló — „Rica csárdás”-nak, „Kondorosi csárdás”-nak vagy „Volt szeretőm csárdás”-nak nevezik az állandó kísérő dallamok nyomán. Ezek az ugrós újabb típusú kísérődallamai közé tartoznak. A tánc e változatai bizonyos dallamokhoz kötődött, fejlettebb szerkezetű és motívumkincsű (lásd a 67–69. motívumokat) megmerevedett formák, melyek névleg is elszigetelődtek az ugrós régiesebb formáitól.

A kanásztánc, illetve ugrós eszköz nélküli változatainak *motívumkincse* (lásd a 33–81. motívumokat) is a dél-dunántúli kanásztánc, illetve verbunk vagy ugrós formakincsével közeli rokon. A háromlépés, valamint ennek fejlettebb  és  ritmusú összetett formái jellemzők rá. Az összetett motívumok gyakorisága révén a sárközi, bácskai ugrósokhoz jobban közelít, mint a primitívebb somogyi verbunkokhoz. E motívumok közül az egyik leggyakoribb — érdekes módon — a dél-dunántúli anyagban nem is fordul elő (az ún. „kétugrós” motívum, a 70–75. sz.) csak fordított ritmusban. A sárközi ugrósokkal való rokonságot különösen a 61–69. sz. motívumokból álló



4. „Kanásztánc”, Kórógy. 1965.
Swineherds' dance, Kórógy



5. Üvegtánc, Kórógy. 1965.
Bottle dance, Kórógy

motívumcsalád gyakorisága is hangsúlyozza.⁶⁹ A kanásztánc-ugrós táncfajta motívumkincse révén érintkezik egyrészt a délszláv kólókkal (vö. a 244—254. sz. motívumokkal), másrészt a polkával (vö. 255—262. sz. motívumokkal).

A szlavóniai kanásztánc és ugrós táncsalád *dallamanyaga* változatos. Megtaláljuk közöttük a régi dunántúli táncdallamok legjellegzetesebb fajtáit. Ilyenek mindenekelőtt a kanásznóták, melyeknek régibb és újabb fajtái egyaránt ismertek (lásd a 3. sz. tánc dallamát, továbbá a 8—9., 15. sz. dallampéldát).⁷⁰ Más régi stílusú ugrós dallamok mellett (lásd a 10—13. sz. dallampéldát) természetesen sok újabb divatos dallam is előfordul.⁷¹ A tánc tempója $\text{♩} = 120\text{—}160$, a kísérőzene kontraritmusa esz-tam.

*Lakodalomban menettánc*ként és egyes *körtánc*ként is az ugróshoz hasonló táncot járnak, bár ezek motívumkincse többnyire már a körcsárdás motívumaival is meg-egyezik (lásd a 36—49., 55—59. sz. motívumokat). A menettánc kísérődallamai különböző ugrós, vagy pedig esz-tam kísérettel játszott csárdásdallamok.⁷² (Lásd a 33—81. sz. motívumokat.)

⁶⁹ Lásd Martin Gy.: *A sárközi-dunamenti táncok motívumkincse*, Ugrós XVII motívumtípusa (112—151. sz. motívumok).

⁷⁰ Vö. Kiss Lajos: *108 magyar népdal*, 17. sz.

⁷¹ Néhány kedvelt újabb ugrós nótá: *Elszáradt a tök, nem lesz lovam több. . .*, *Bor, bor, bor, de jó ez a vörös bor. . .*, *Szentlászlói lányok Isten veletek. . .*, *Meguntam az életemet, felmegyek Budapestre. . .*, *Kék a kökény recece. . .* stb.

⁷² E fejezet anyagának fő adatszolgáltatói voltak: Antal János 63 é., Antal Jánosné sz. Egyed Julia 55 é., Zsikó Sándorné 69 é., Békási Juliska 53 é. rétfalusiak; Kocsis Sára 70 é., Kántor Éva 67 é., Lovrics Ibolya 40 é., Ember Gyula (1893.) szentlászlóiak; özv. Bencze Istvánné 65 é., Szölöskei Julis 59 é., Gyöke Lajos 48 é., Sipos Mihály ref. lelkész Kórógy., Petrics József 52 é. Haraszti.

8. „Kétugrós”, „Kanásztánc” v. „Cinege”, Szentlászló, Kórógy⁷³

♩ = 128 (154)

1. Hol hál- tál az éj- jel ci- ne- gè má- daor?

Áb- lá- kod- bá haol- tām kēd- vēs Mā- ris- kām!

Mért nēm- jöt- fél hoz- zām kēd- vēs bā- bi- cām?

Fél- tem az u- rād- tól kēd- vēs Mā- ris- kām!

2. Nincs itthon az urám cinegemádaor,
A laqszláí rétbe lovák utaon jaor.
Jó lová vān nēki, hāmār házáér,
Jāj lēsž nekōd rózsam, hogyhā naqlām ér.

⁷³ Dalolta Kántor Mária 84 é. A dallamot hangszeres előadásban gyorsabb tempóban játszották, kísérete „esztam”. Kórógyon „kétugrós”-nak, Szentlászlón „cinegének” és „kanásztánc”-nak nevezték.

6. Friss csárdás, Kórógy. 1965.
Swift czardash, Kórógy





7. „Zsidó nanó”, Kórógy. 1965.
„Zsidó nanó”, Kórógy.

9. „Kanásztánc”, Rétfalu⁷⁴

♩ = 110-120

Az o-lá-jok, az o-lá-jok fa-ci-pó-be jár-nak,
A-zok é-lik vi-lá-gu-kat, kik pá-ro-san hál-nak.
De én i-lyen sze-gény le-gény csak e-gye-dül há-lok,
Kö-rös-kö-rűl ta-po-ga-tok, csak fa-lat ta-lá-lok.

⁷⁴ Dalolta Antal János, 63 é.

10a „Ugrós” v. „Mulató”, Szentlászló⁷⁵

♩ = cca 120

Lát-tá - tok - e té - lön fecs-két, re - kity - tyél, re - kity - tyél,

Sze-re - ti á mágyárle-gény á mágyár menyecs-ki - ri - ki - két,

Sze-re - ti ked - vé - ből, meggyá-ki í - zé - ből

Á má - gyár me - nyecs - ki - ki - ri - ki - két.

10b „Juhásznóta”, Szentlászló⁷⁵

♩. 116

Lőn-ká fe - lől jün egy fe - ke - te föl - hō,

Szà - ladj ró - zsām, mer'el-mos az ë - ső!

El-mo - si á cif - rà szű-rő - det, szű-rő - det,

Mi - vel tà - kár - gátsz bé en - gö - met, en - gö - met?

⁷⁵ Dalolta Kántor Mária 84 é.

11. Ugrós, Szentlászló⁷⁶

$\text{♩} = 144$

Hà Du-nao-rul nēm fúj-nà, I-lyen hi-dęg sē vó-nà, Du-nao-rul fúj à szél.

Hà Du-nao-rul nēm fúj-nà, I-lyen hi-dęg sē vó-nà, Du-nao-rul fúj à szél.

12. Ugrós, Szentlászló⁷⁷

$\text{♩} = 137 - (174)$

Ez à kis-lāny úgy é-li vi-lā-gāt,

Hà jöz āny-nyà nincs itt-hon, sü-ti jà po-gā-csāt.

Hāj-nāl-bà, hāj-nāl e-lőtt

Ki-nyil-lott à ró-zsà jà hā-zà je-lőtt.

⁷⁶ Lásd az előző jegyzetet.

⁷⁷ Dalolta Kántor Mária 84 é. és Kántor Éva 67 é. Kántor Éva előadási tempója ($\text{♩} = 137$) felel meg inkább a tánctempónak, mint Kántor Mária általában mindent meggyorsító $\text{♩} = 174$ tempójú előadása.

13. Ugrós, Szentlászló⁷⁸

$\text{♩} = 120$

Nēm hi- ā- bā ne- ve- ze- tes ā dur- jāk, ā dur- jāk,

Gyāk-tāl- e már kis- ān- gyā- lom poz- dor- jān de szá- po- rān,

Mi is vol- nā kis- ān- gyā- lom szébb ān- nāl, jobb ān- nāl,

Lē- fe- kün- nāl, hā- nyātt dül- nāl, úgy ān- nāl, úgy ān- nāl.

14. Ugrós, Szentlászló⁷⁹

$\text{♩} = \text{cca } 120$

Hej, Li- na, Li- na lá- nyom, Li- na,

Ha- di- asz- szony ne le- gyél so- ha,

Mert ha egy- szer ha- di- asz- szony le- szel,

Éj- jel- nap- pal más ba- bá- ja le- szel.

⁷⁸ Dalolta Kántor Éva 67 é.⁷⁹ Lásd a 75. jegyzetet.

15. Ugrós, Harasztí⁸⁰

$\text{♩} = 96$

Gyöngyömnek, gyöngyömnek száz fo-rint az á-ra,
 Ké-ret en-gem a ka-nász, nem megyek hoz-zá-ja.
 Jaj, a-nyám, a ka-nász, disznók u-tán ka-pa-rász,
 Nem me-gyek, nem me-gyek, nem megyek hoz-zá-ja.

III. Üvegtánc

A kanásztánc-ugrós táncsalád közeli rokona az üvegtánc, nemcsak hasonló tempója és metruma, hanem motívumkincse miatt is. E táncot Kórógyon és Harasztiban még ma is sokan tudják, a lakodalom elmaradhatatlan tánca. Férfiak, nők egyedül és csoportosan, vegyesen is táncolják. Mindkét faluban ugyanegy állandó, meghatározott dallam (lásd 16. dallampélda) kapcsolódik hozzá, ez eredményezhette a tánc elszigetelődését a kanásztánctól, szemben pl. Somoggyal, ahol a közös kísérődallamok miatt a kanásztánc és üvegtánc fogalma keveredik.⁸¹

Az üvegtáncnak két fajtájáról, illetve két mozzanataról emlékeznek meg adatközlőink⁸²:

1. *Fejre tett üveggel* való táncolásról Szentlászlón és Rétfalun hallhattunk: „A mi nászunk a fejire tette a literes üveget, úgy táncolt.” Mindkét nembeliek táncolták. Az üvegtánc e formája koreográfiailag inkább a csárdáshoz kapcsolódott.

2. Gyakoribb a *földre tett üveg* körüli táncolás. Ennek motívumanyaga (lásd 82–93. motívum) a kanásztáncéval közeli rokon.

⁸⁰ Dalolta Petrics József 52 é.

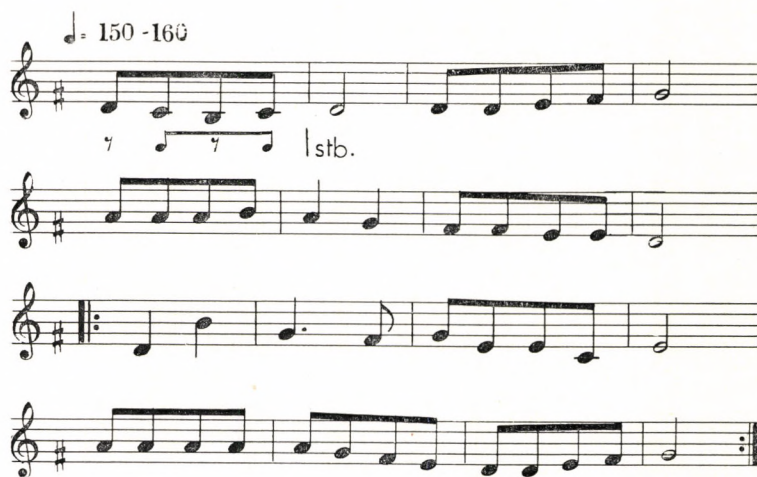
⁸¹ *Somogyi táncok*, 222. l. — Pesovár F.: *Alapi táncok*, 108–109. l.

⁸² Az üvegtáncra vonatkozó adataink fő közlői: Kocsis Sára 70 é. Szentlászló; Bencze Istváné 65 é., Lovrits István (1923) Kórógy; Petrics Stefica 39 é. Harasztí.

Egy Harasztin látott lakodalmi üvegtáncra éjfél után, a menyasszonytánc utáni hosszabb szünetben került sor. Az asztali mulatás közben a zenészek az üvegtánc dallamába kezdtek. Egyik menyecske a nótá hallatára üveget fogott, s a földre helyezett üveg körüli táncba kezdett. Másik asszony, majd egy férfi követte példáját, s végül rövidesen még két nő kapcsolódott a táncba. Mindegyik a másiktól függetlenül, a maga kedvére táncolt: három nő egymáshoz közel, félkört formálva helyezte el üvegét, a férfi tőlük távolabb, teljesen függetlenül, más frontirányban szélesebb lendületű motívumot járt (93. motívum), a negyedik nő pedig még távolabb, a zenészek előtt mulatott. A nők mindnyájan egyforma lépéssel táncoltak (82. motívum). A 3–4 percig tartó táncnak a zenészek vetettek véget, a táncosok üvegeiket felszedve elvonultak. A lakodalmi táncrendben ezután polka következett.

A kórógyiak szerint: „Az üvegtáncot mikor befejezik, fel kell rúgni. Kis Palkó Etel még az asztal tetején is eljárta. Ő hozta a táncot Harasztiból.”

16. Üvegtánc, Kórógy⁸³



⁸³ Tamburán játszotta Kiss András 69. é. primás.

8. Lakodalmi menet
Szentlászlón. 1965.
Wedding procession,
Szentlászló



IV. Békatánc

Csak Szentlászlón ismert lakodalmi tánc az ún. békatánc. Inkább férfiak járták a lakodalomban, bár nőre is utalnak. A táncot mindig ugyanazon dallamra járják.

17. Békatánc, Szentlászló⁸⁴

$\text{♩} = 120-160$

[7 7] stb.

1. Sír á me - ze - i pà - csir - tã,
Mind á két sze - mit ki - sír - tã.
Sí - rok én mã - gãm is, sír áz én gã - lãmbom is,
Sej, le - hãj - lott ér - tem áz óg is.

2. Meleg á cinkálãn nyele,
Elégött á rózsãm keze.
Irok á duktornãk, rózsãvizet hozzãnãk,
Sej, az én kedves gãlãmbomnãk.

A békatánc erőt, ügyességet kívánó, mutatványos szólótánc. Kétféle változatban járják: 1. Mély guggolásban, kis terpeszben, két kézzel hátulról megfogják a bokájukat, vagy 2. a kezeket a lábak mögé a földre helyezik, s páros lábbal ugrálnak jobbra-balra fordulgatva (lásd a 94—98. sz. motívumokat): „Egy helybe ugrál, forog, mint a pãcsirta”.⁸⁵

Hasonló játékos, állatutánzó, guggolós táncok az egész Kárpát-medencében elterjedtek szarkatánc, cindruska stb. néven. Az effajta guggolós motívumok régi stílusú táncainkban, a dunántúli kanásztáncokban is előfordulnak.⁸⁶

⁸⁴ Dalolta Kántor Éva 67 é. $\text{♩} = 128$ tempóban. A tamburások a dallamot gyorsabban játsszák, $\text{♩} = 160$ -ig is meggyorsítják. Esztam-mal kísérik.

⁸⁵ A békatáncra vonatkozó adataink főbb közlői: Bajusz Sándorné 38 é. és Kocsis Gergely 47 é. Szentlászló. — MTA Ft. 614. 14. sz. tánc.

⁸⁶ Lásd Lugossy E. — Gönyey S.: *Magyar népi táncok*, Bp., 1947. 51—53. l. — *Somogyi táncok*, 65. l.

V. Gúnártánc

A lakodalmi társasjátékok csoportjába tartozik a gúnártánc. Dallama (lásd a 18a—b sz. dallampéldákat) és motívumanyaga (lásd a 99—103. sz. motívumokat) révén, valamint a dunántúli változatok alapján közvetve ez is kapcsolódik a kanásztáncok rokonsági köréhez.

„Lakodalom nem is mehetett el gúnártánc nélkül”, de táncmulatságban is gyakran járták. A tánc divatja még ma is eleven, a fiatalok is mind tudják s szívesen táncolják. Főként Szentlászlón és Kórógyon ismerik.

„Lakodalomhelyet elgyütt az egy óra, két óra. Mikor éjfél után ellustulnak, akkor szokták táncolni a gúnártáncot. A zenészek a gúnárnótát játszik. Egy férfi, a gúnár fog egy kendőruhát. Törülközőt kér a szakácsnéktől, büttyöt tesz rá, vagy pedig söprűt fog s a nép tuggya már, mire való. Mindig csak férfi a gúnár, s a lakodalomba leginkább söprűt fog. Újévvárskor, mikor bál van, akkor söprű nincs kéznél, olyankor kendősüt fognak s a végire büttyöt kötnek.”

A gúnár kezdetben néhányszor táncolva körüljár a helyiségben, kendőjét játékosan porgetve választja ki a táncosokat. „Aki megüt vele, annak menni kell”, azaz csatlakoznia hozzá. Egymás ruháját vagy vállát fogva sorakoznak libasorba az egyre szaporodó férfiak és nők. Ha valaki nem akar beállni, addig üti a gúnár, amíg be nem áll. Kígyózva kacskaringóznak a tánchelyen. A kiválasztásnál néha egyeseket be is csap a gúnár. Van, aki várja kijelölését, de a gúnár hirtelen meggondolva magát másfele fordul, s mégsem választja ki az illetőt, hanem váratlanul másra csap. Egyre többen, már hosszú libasort formálva kígyóznak tovább és a gúnár lassan felszedi az egész lakodalmas népet. Közben különböző tréfákat eszel ki, amit a résztvevőknek pontosan utánozniuk kell. Átugrik, átmászik a széken vagy asztalon, az ablakon keresztül bújik, egy nőt megcsókol vagy hátbavág, bekeni szurokkal a kezét stb. „Gá-gá — mondja a gúnár s akkor mindenkinek úgy kell tenni. Aki nem utánozza, jót ráhúzott a kezében tartott, összecsavart törülközővel vagy söprűvel. Húzzák soká, míg mindenki föl nem ébred az álmából. Így nem álmasodik el a nép.”⁸⁷

Egy régebbi kórógyi feljegyzés szerint gyermekjátékként is előfordul: „körbe állnak, egy a gúnár, összesodort kendő a korbácsa. Amit tesz, mindenkinek utánoznia kell. Aki elhibázza, korbácsbüntetést kap.”⁸⁸

Az Európa-szerte közismert ún. labirintustánc típus a Kárpát-medencében is rendkívül népszerű lakodalmi tánc.⁸⁹ A legközelebbi dunántúli, bácskai és Duna menti változatok⁹⁰ mellett az Arany János említette darutáncra, a zempléni bojnyik táncra, a bukovinai székelyek bűdös vornyik-jára, a szigetközi gyertyástáncra vagy a nyírségi, bihari lakodalmak tréfás verbuválására utalhatunk párhuzamként.⁹¹ A kelet-európai

⁸⁷ A gúnártáncra vonatkozó adataink főbb közlői: Mercz Józsefné 62 é., Bajusz Sándorné 38 é., Lovrits Ibolya 40 é. Szentlászló; Egyed Jánosné, sz. Miskolczi Mária 22 é. Kórógy. — MTA Ft. 614. 3. sz. tánc.

⁸⁸ *Magyar Népzene Tára I. Gyermekjátékok*, 870. sz.

⁸⁹ C. Sachs: *World History of the Dance*. New York, 1937. 151. l.

⁹⁰ *Somogyi táncok*, 219. l. — *A Magyar Népzene Tára III. B. Lakodalom*, 90., 97—99. sz. táncok. — MTA Ft. 479. Uszód, Bács-Kiskun m. Ludas játék. — Ujbezédánban ugyancsak gúnártánc néven ismerik ezt a táncfajtát.

⁹¹ Réthei Prikkel Marián: *A magyarság táncai*. Bp., 1924. 128. l. — *A Magyar Népzene Tára III. B. Lakodalom*, 168—172. sz. táncok. — MTA Ft. 254. Halászi, Győr m. Gyertyástánc. — Varga Gyula: *Játékos dramatikus táncok Biharban*. Táncstudományi Tanulmányok, Bp. 1958. 106. l.

pásztortáncok egyik jellegzetes kísérődallamának — az ún. odzemok dallamnak — változata tulajdonképpen a szlavóniai gúnár nóta, melyet Kórógyon a párnástánchoz is használnak, s a Duna mentén pedig az egyik legkedveltebb ugrós nóta.⁹²

18a Gúnártánc, Szentlászló⁹³

$\text{♩} = 120$

1 Mi gu- nā- runk fe- ke- te, jÁzt á tēm-pót mēgiēt- te.

Trá- lá - lá lá - lá - lom lá - lá - lá - lom.

2. Térdig való nagy hóbá,
Rā rā mās̄z ā tojórá,
Trálálá lálálom, lálálalom.
3. Máj' lesz lik ā dénāron,
B... meg édes gunārom,
Trálálá lálálom, lálálalom.

18. b Gunártánc, Kórógy⁹⁴

$\text{♩} = 120 - 160$

γ γ γ stb.

1. 2.

1. 2.

⁹² A szlovák odzemok dallam Palóc-vidéken kanásznótaként, Észak-Dunántúlon dudánótaként és „dus”-dallamként, Délkelet-Dunántúlon és Bácskában pedig „ugrós” nótaként használatos.

⁹³ Dalolta Kántor Éva 67 é.

⁹⁴ Tamburán játszotta Pintár János 44 é. Szentlászló. A variánsok Kiss András 69 é. kórógyi tambura primástól származnak.

VI. Párnástánc

Másik kedvelt lakodalmi társasjáték a párnástánc, vánkostánc vagy zsáktánc.⁹⁵

Lakodalomban nők, férfiak körben állva kétlépéses csárdást vagy más motívumokat járnak (lásd a 104–107. motívumot) egyszerű kézfogással vagy hátul keresztfogással. „Egy fölfogott egy vánkost” és sasszé léptekkel körbe táncolt (108. mot.), aki tetszett neki, az elé dobta (109. mot.). Mindketten a párnára térdelve megcsókolták egymást, azután helyet cseréltek, átadva egymásnak a párnát. Valameddig a másik is táncolt a kör közepén, majd ismét egy újabb kiválasztott elé röpi a párna. „Az a viccös, ha öregobb cselédhöz dobja, aztán megvicceli, csalogatja, elkapja a párnát. Odamegy idősebb asszonyhoz, úgy tesz, mintha meg akarná csókolni, az már szinte rátérdel a párnára, akkor hirtelen elkapja onnan és másik, fiatalabb menyecskéhez teszi. Sokszor órák hosszáig is eltáncolták, röpi a párna. A cigány ha keresni akart, csak a vánkostáncot húzta, mert külön pénzt kapott érte.”⁹⁶

Kórógyon a gúnártánc dallamára, másutt pedig a kanásznótára (lásd a 9. sz. dallamot) járkák a párnástáncot.⁹⁷ (Lásd a 104–109. motívumot.)

VII. Csárdás

A csárdás még ma is uralkodó párostánc a szlavóniai falvakban.

A magyar nyelvterület más részein általános — a párostáncot mindig megelőző, bevezető — férfitáncnak itt kevés nyoma van. A férfiak magányos táncára, a verbunkra vonatkozó elszórt adataink⁹⁸ igen homályosak, s nem annyira a párostánc kezdő férfitáncra, mint inkább a már tárgyalt kanásztánc eszköz nélküli formájára utalnak. A szlavóniai falvak verbunk hiánya ismét a Dél-Dunántúl táncéletével való hasonló ságra, azonos irányú fejlődésére hívja fel a figyelmet.⁹⁹ Magát a verbunk táncnevet szintén alig ismerik, csupán egyetlen adatközlőnk említette a „verdung” alakváltozatot: „Amikor a cigány verdungot húz, akkor lassú csárdást táncolnak. A lassút mondták verdungnak.” A verbunk táncnév a magyar nyelvterület nyugati felén sokhelyütt (Sárköz, Galgavidék, Szigetköz, nyugati palócság) a lassú csárdás értelmében használatos, s a „verdung” alakváltozattal Duna mentén, Kalocsavidéken szintén a lassú csárdást jelölik.¹⁰⁰

A csárdás a szokásos két részre, lassúra és frissre tagolódik.

A *lassú csárdás*ban — éppúgy, mint általában a magyar nyelvterület nyugati felén — csupán a kétlépéses motívumot járkák (lásd a 149–176. motívumokat), s legfeljebb forognak. A tánc megjelölésére különféle neveket használnak: verdungos, palotás, kettes, kettős, kállai kettős, kétugrós, rázós öregecsárdás.

⁹⁵ Laskón, Baranyában a vánkostáncot zsáktáncnak nevezik, mivel párna helyett zsákkal táncolják.

⁹⁶ A párnatáncra vonatkozó adataink főként Békási Juliska 53 é., Hegedűs Ferencné 56 é. és Zsíkó Sándorné 69 é. rétfalusiaktól származnak.

⁹⁷ *A Magyar Népzene Tára I. Gyermekjátékok*, 871. sz. — Laskón a párnástáncot szintén Az oláhok, az oláhok kezdetű kanásztánc nótájára járkák.

⁹⁸ Férfiak kocsmái mulatáskor járt szülő táncáról van csupán néhány szóbeli említésünk.

⁹⁹ Dél-Dunántúlon, valamint a Dunamentén a verbunktípus jobbára hiányzik, vagy csak szórványosan fordul elő, szerepét általában a kanásztánc, ill. ugrós táncfajta tölti be.

¹⁰⁰ Hegedűs László: *Kalocsa és környékének táncélete*. Népünk hagyományaiból, 1956. Szerk. Morvay P. — Simon J. — Igaz M. 120. l.

Ezek a nevek a lassú csárdás jellemző sajátosságait különböző oldalról világítják meg. Néha egy-egy jellemző mozzanat, motívum neve válik az egész tánc jelölőjévé. Más nevek gyökerei pedig azok a hatások, affinitások, vagy utólagos képzettársítások, melyek a lassú csárdás fejlődésére szintén bizonyos szempontból fényt vethetnek.

Az említett verdungos elnevezés közvetve utal a párostáncot megelőző férfitáncra, melynek nevét a lassú csárdás örökölte. A palotás név pedig az úri-polgári divathatás tükrözője.

A kettős tánc, kettős, kállai kettős elnevezés részint a tánc páros, kettős mivoltára utal,¹⁰¹ de egyúttal a lassú csárdás uralkodó motívumára is vonatkozik: „Kettesen, kettősbe járták vagy ugrották a lassú csárdást”. A kállai kettős elnevezésben az országszerte közismert szólás miatt („Eljáratják vele a kállai kettőt!”) valamiféle nehéz tánc képzeete rejlik s a csárdás párostánc és a csárdáslépés kettős mivolta miatt természet-szerű a képzettársítás.¹⁰²

A kétlépéses csárdás másik elnevezése a „kétugrós”: „A kétugró a csárdásba van...”, „Meg kell ugorni kettősbe a lassú csárdást...”, „Valamikor vót az a kétugrós, a csárdásba vót. Jobbra is meg balra is...”, „A kállai kettős az kétugró”. Figyelemre méltó, hogy parasztságunk gyakran a lépő jellegű motívumokra is az ugrós kifejezést használja, mint jelen esetben a kétlépéses motívumra. Egy másik — a kanásztáncból kölcsönzött, de a csárdásban is alkalmazott — motívumra szintén használják a kétugrós nevet, ez viszont már valóban ugrós jellegű (lásd a 243. sz. motívumot).

A kétlépéses csárdás jellegzetes előadásmódját, a rezgést is sokan hangsúlyozták: „Lábujja hegyén, igen reszketősen járta, jobbra is meg balra is”. A rezgős táncolást öregesnek is mondják, s az így járt táncot „rázós, öreges csárdás”-nak. Kórógyon a legjobb táncosnak Bece Márit tartották, mert igen rezgősen tudott táncolni: „Ő volt a falu eleje, aki duflán megrázi, mert az tarti az apja tempóját. Mikor táncolt, köréje gyülekezett a nép s mondták: Megnézzük, hogy járik meg a kállai kettőt. Aztat már igen megrázik”.

A rezgés különleges jelentőségére a leánykörtánc esetében már utaltunk. Déli népcsoportjaink lassú csárdásában is kiemelkedő szerepe van ennek az egyébként országszerte megtalálható előadási stílusnak.

A *friss csárdás* formakincse más jellegű, s jóval gazdagabb a lassúnál. (Lásd a 110—148., 177—242. motívumokat.) Elnevezései a domináns motívumok nyomán szintén sokfélék. Legáltalánosabb az „ugrós” név:¹⁰³ „A frissre ugrós ment...”, „Nagyokat ugrottunk a frissben”. A friss egyik gyakori motívumát, az egy lépéses csárdást és a vele rokon szökdelő motívumot pedig „egyugró”-nak nevezik (lásd a 110—116., 119—121. motívumokat). „A csárdásba vót ez a lassú és friss, csak van úgy, hogy egyesen, van úgy, hogy kettesen. Az egyes az ugrós vót.”

A friss másik uralkodó motívumát — az országszerte elterjedt lippentőst¹⁰⁴ — néha szintén mondják ugrósnek, de saját, jellemzőbb, csak reá vonatkozó elnevezései:

¹⁰¹ A „kettős” elnevezés Dunántúlon többhelyütt a lassú csárdást jelöli, s másutt is — pl. Erdélyben — bizonyos párostáncok elnevezéseként használatos.

¹⁰² Egyik adatunk szerint a kállai kettős elnevezést valamiféle négyesben járt népies mütáncra is használták.

¹⁰³ Az ugrós nevet nemcsak a friss csárdásra, hanem az eszköz nélküli kanásztáncra, sőt néha a táncolás általános fogalmára is használják.

¹⁰⁴ Lányi Ágoston: *Lippentős. Táncstudományi Tanulmányok*, 1961—62. 99—136. l. Martin György: *A sárközi-dunamenti táncok motívumkincse*. Friss csárdás XVII. motívum-típus.



9. Tánc a templom előtt, Szentlászlón. 1965.
Dance in front of the church, Szentlászló



10. Tánc a lakodalmas háznál, Szentlászló. 1965.
Dance in the house of the bridegroom,
Szentlászló

a lippentős, lippentyűs, libbentős, lipegős, libegős és mártogatós.¹⁰⁵ „Lippentünk a csárdásba . . .”, „A frissbe libbentősen járták . . .”, „A frisset lipegősen kell járni . . .”, „A frissben dobott ide, dobott oda, le köllött guggolni. Mikor belegabalyodtunk, akkor minden libögött, lobogott . . .”, „A lippentőst hol erre, hol arra járták. A férfi állt egy helyben, a nő járta hol innenre, hol oldalra. Forgatta a nőt, megfordította, eleresztette.”

A mai szlavóniai frissben a helyben figurázó és forgó részek váltakoznak, s a régies lippentős és párelengedős-csalogatós mozzanatok már háttérbe szorultak. A helyben figurázás leggyakoribb lépései a 110–115., 145–147., 184–206., 234–242. motívumok. A forgás fent vagy lenthangsúlyos forgólépéssel vagy ennek ritmikailag aprózott formájával történik (lásd a 122–127., 130–133., 136–139., 141–144., 230., 232. motívumokat). A fiatalok és középkorúak frisscsárdása tapasztalataink szerint túlnyomórészt fenthangsúlyos (vö. a 4. táncpéldával), de a zene és tánc hangsúlyviszonyának következetlensége — a lent- és fenthangsúly keveredése — is gyakori (lásd az 5. sz. táncpéldát). Az öregebb generációk frisse azonban inkább lenthangsúlyosnak látszik.

A magyar nyelvterület más részeihez hasonlóan a *körcsárdás* („Körbe”) divatja ma Szlavóniában is igen élénk. A csárdás táncolása közben körök alakulnak, a párok szinte teljesen elfognak, s az egész táncterem népe hátulkeresztetett kézfogással, kisebb-nagyobb körökben táncol. Rendszerint két pár négyesben járja, de sokszor 15–20-an is összekapaszkodnak. Lakodalmi menetek közbeni megállásoknál — utcán, templom előtt stb. — is ezt járja a fiatalság. Az idősebbek szerint a körcsárdás itt is újabb jelenség. A csárdást „körben csak mostanában járják, régebben csak ketten táncolták. Elfajult a nép.”

A körcsárdás motívumkincse szegényesebb, mint a páros csárdásé. A lassúban főként a kétlépéses és ugrós motívumot (lásd a 149–154., 243. motívumokat), a frissben

¹⁰⁵ Lippögő elnevezéssel a papucsot is jelölik.

pedig a 177—204. motívumokat járják. Ezt időnként balra haladó, fenthangsúlyos forgás váltja fel (lásd a 122—127. és 136—138. motívumokat).

A csárdás zenekíséretét Szlavóniában is az általánosan ismert új stílusú dallamok és népies műcsárdások alkotják (vö. pl. a 4. és 5. tánc zenekíséretével), a régi stílusú táncdalok nem a csárdáshoz kapcsolódnak. A tánc tempója igen gyors (lassú $\text{♩} = 140 - 170$; friss $\text{♩} = 180 - 220$), a dunántúli csárdásokéval megegyező.

A szlavóniai csárdás formakincse, a lassú és friss éles különbsége, zenekísérete és gyors tempója révén a nyugati dialektusterület¹⁰⁶ csárdástípusához kapcsolódik. Bizonysos motívumfajták uralkodó szerepe és jelenléte¹⁰⁷ pedig a baranyai, bácskai, Duna menti és sárközi területek csárdásaival hozza közvetlen rokonságba. (A Motívumtár 110—243. motívuma mellett a csárdás illusztrálására l. még a 4. és 5. sz. táncot a példatárban.)

VIII. Délszláv táncok

A leánytáncok, a kanásztánc és a csárdás kapcsán már érintettük, hogy a magyar és a balkáni jellegű szerb-horvát táncok között bizonyos érintkezés mutatkozik¹⁰⁸. A leánykarikázó körtánc formájánál fogva, a kanásztánc tempója és motívumkincse következtében, a lassú csárdás pedig rezgős előadásmódja révén bizonyos részlet-mozzanatokban érintkezik a szomszédos délszláv anyaggal. Ezek a hasonlóságok, motívumegyezések azonban nem teljes átvételre, hanem csupán természetes kölcsönhatásra vagy véletlen konvergenciára utalnak. Ezek a hatások nem érintik a táncok lényegét, teljes formai és tartalmi egészüket, csupán átszíneződésüket eredményezték. Figyelemre méltó, hogy éppen a régi típusú kólók egyes sajátosságai, motívumai, részlet-mozzanatai gyakoroltak hatást a hagyományos magyar táncfajtákra, nem pedig az újabb kólók.

A szlavóniai magyarság mai tánckészletében akadnak azonban olyan táncok is, melyek már kifejezetten a balkáni lánctánc-kultúra stíluskörébe tartoznak. Ezek a szerb-horvát táncokból való újabb átvételek az első világháború után elterjedő újabb délszláv táncok.¹⁰⁹ Figyelemre méltó, hogy már nem épülnek be szervesen falvaink tánc-kincsébe, nem asszimilálódnak, hanem szinte változatlan formában terjednek el, hű átvételként. Talán éppen ezért a táncéletben komoly szerepet már nem is kaphattak.

A lakodalmakban, táncmulatságokban a tamburabandák — melyek a környező horvát és szerb falvakban is muzsikálnak — gyakran játszanak délszláv hangszeres muzsikát, kóló zenét is. Magyar-horvát vegyes házasságok esetén a lakodalmas nép összetétele miatt ez különösen gyakori. Szentlászlón és Harasztn tapasztalhattuk, hogy a horvát vőlegény rokonságára való tekintettel kóló zenét is többször játszottak.

Az ún. lassú kólókra nem táncoltak, csupán daloltak, mulattak. A gyors kólók némelyikére azonban egy-egy jó táncos kezdeményezésére körbe vagy félkörbe állva néhányan kólozni kezdtek. A résztvevők száma azonban mindig csekély volt, s nem for-

¹⁰⁶ Az ún. nyugati táncdialektus a magyar nyelvterület nyugati felét — a Dunántúlt, a Kisalföldet, a Dunamentét és a nyugati Palócvidéket foglalja magában.

¹⁰⁷ Vö. a közölt csárdásmotívumokat Martin Gy.: *A sárközi-dunamenti táncok motívumkincse* c. munkában közölt csárdás motívumokkal.

¹⁰⁸ Vö. Borbély Jolán: *Egy horvát tánc típus magyar kapcsolatai*. Táncudomány Tanulmányok, 1961—62. 183—186. l.

¹⁰⁹ Borbély Jolán i. m. 138. l. 3. jegyzet.

dult elő, hogy az egész lakodalmas nép egyetlen láncba vagy körbe fogódzva járta volna, mint ahogy a balkáni táncmulatságokban szokásos. Inkább csak a szándék volt meg a kólózásra, hiszen az egy-két egyszerű motívumból álló táncot sem tudták egységesen járni és a 6–8 fős láncot is ide-oda rángatták, végül nem tudván összhangba kerülni, nemsokára abba is hagyták.

A szlavóniai magyar falvakban a fenti módon használatos kólók a következők:

A legegyszerűbb motívumkincsű, s bizonyos mértékig kötetlen szerkezetű kóló forma a szentlászlói lakodalomban látott s Kórógyon is emlegetett „Sokac kóló”. A kör két egyszerű lépésfajtaival mindig balra halad (lásd a 244–245. sz. motívumokat). Ezek közül az egyik a reza ill. derenka lépés rokona (244. sz.), a másik pedig a kör-csárdás egyik gyakori motívuma (245. sz. mot.). A kör lassú forgását időnként helyben dobogó figurázás váltja fel (246. sz. mot.). Ez a leánykarikázóval és a kör-csárdással rokon egyszerű kóló-forma tűnik a legrégebbinek a szlavóniai magyar falvakban táncolt kólók közül. (Lásd a 244–254. motívumokat.)

Az egymással rokon, kötött szerkezetű új típusú kóló-formák lényegében néhány azonos alapelemből, egyszerű motívumból különbözőképpen felépülő rövidebb-hosszabb 3–6 ütemes motívumkombinációk, összetett motívumok, ill. rövid motívum-sorok. Egyetlen ilyen hosszabb motívum ismétléséből áll a táncfolyamat. E kólófajták rokonságát és szerkezeti különbségeit képletszerűen érzékeltetjük. E képletekben a motívumsorokat alkotó egyszerű motívumok betűjelei a következők:

A: kétlépés v. szaladó (J J)

B: egylépéses csárdás (J J v. J)

C: kétlépéses csárdás (J J J J)

D: háromlépés (J J J)

Szentlászlón „kólé”, Harasztin pedig „szerbjanszka kolo” néven egy tripódikus motívumkombináció azonos ismétléséből álló kóló-formát táncolnak. Szerkezete:

J J / J J J / J J J
A D D

A szentlászlói változatban a kör balra halad (247. mot.), Harasztin pedig a délszerbiai kólókra jellemző jobbra haladás fordul elő (248. mot.).

A kör balra haladását rendszeresen megtöri a visszalépés egy másik — Harasztin feljegyzett — „kóló”-ban. Szerkezete:

J J / J J / J / J
A A B B (249. mot.)

Ez a haladó ingamozgás a balkáni láncdancok tipikus sajátossága.

Az új típusú kólók többsége nem egyirányban halad — vagyis a motívumsorok belső szerkezete, vagy állandó szimmetrikus ismétlődése következtében a kör nem forog —, hanem mindig egyenlő kilengésű ide-oda ingamozgást végez. E kóló-formák motívumsorai többnyire tetrapódikusak:

J J / J J / J J J / J J J
C (=AB) D D Harasztin, „kóló” (250. mot.)

J J / J J J / J J J / J J J Szentlászló, „Kukunyeste”, „Kólé” v.
A D D D „Uzsicsko kóló”¹¹⁰ (251. mot.)

¹¹⁰ Ugyanazt a táncot többféle néven említették, a kísérodallam változott, de a tánc ugyanaz maradt.



11. Tánc a menyasszonyos háznál, Szentlászló. 1965.

Dance in the house of the bride, Szentlászló

Hosszabb, hexapódikus szerkezetű „kólé” is előfordult Harasztin:

$\dot{\bar{C}}$ / $\dot{\bar{C}}$ / $\dot{\bar{D}}$ / $\dot{\bar{D}}$ / $\dot{\bar{C}}$ / $\dot{\bar{C}}$ (252. mot.)
 (=AB) (=AB) (=AB) (=AB) (=AB) (=AB)

A szlavóniai falvakban ismert kólók többsége nem nyitott lánc, hanem zárt, kör formájú, s vegyesen részt vesznek benne férfiak és nők. Csupán a „szerbjanszka kolo”-t láthattuk egy alkalommal nyitott láncban is.

A jellemzett kólokon kívül néhány táncnevet említettek még, mint a „Bunjevacska kóló”-t¹¹¹, a „Logovac”-ot és a „Vranyanka”-t. Ezeket azonban tényleges használatban nem láthattuk.

A *csókos kólé*t lakodalomban nők és férfiak vegyesen járják. A kör közepén levő táncosnak, ha a körből valakivel táncolni akar, pénzzel kell megváltania. A pénz a zenészeké lesz.

Megemlítjük végül, hogy a kóló fogalma nem mindig azonos a csoportos lánc- és körtáncsal a valóságos táncéletben. Olyan alkalmi formák is adódnak, amikor kóló zenére kólószzerű motívumokat *szólóban* vagy *párosan* is járnak. A lászlói lakodalomban pl. egy férfi magában is táncolt kólót a banda előtt: magasra felkapott lábbal járta a háromlépést (253. mot.). Két ízben is feltűnt a páros kóló-forma Harasztin egy lakodalomban. Kézfogással párosan táncolták az említett $\dot{\bar{C}}$ ritmusú háromlépést. A kóló ezen formái a kanásztánc eszköz nélküli formájához állnak közel, ezzel magyarázható a néha köztük levő fogalmi keveredés is.¹¹²

¹¹¹ A Bunjevacska kolo gazdag, virtuóz formáját Harasztin egy férfi előadásában rögzíthettük (MTA Ft. 614. 7. sz.). E tánc motívumanyagát azonban ezúttal figyelmen kívül hagytuk, mivel adatközlőnk a táncot kultúrcsoportban tanulta, s a faluban csak ő ismerte.

¹¹² Borbély Jolán i. m. 185. l.

Kólóként tartják számon a *hármastáncot* is, a bácskai bunyevácok kedvelt „mo-mačko kolo”-ját, mely itt „*Todore*” néven él. Egyik kórógyi adatközlőnk utalt rá, Harasztiban pedig a lakodalomban táncolták. Egy férfi két nőt kapott a karjára, ♩♩ ritmusú szökdelő lépést jártak (254. sz. mot.), forogtak, majd a nők átvetése következett. Ez a kóló forma a Kárpátmedencében gyakori hármastáncok típusába tartozik, mely a magyarság körében hármastánc csárdásként fordul elő.

19 „Uzsicsko kóló”, Szentlászló^{112a}

♩=192
[Tamburán]

^{112a} Lakodalomban játszottá tamburazenekar 1965-ben.

IX. Németes táncok

Az idegen táncok másik csoportjába a nyugati, polgári, német eredetű kötött szerkezetű párostáncokat soroltuk. Míg a balkáni lánc táncok szerepe máig jelentéktelen a szlavóniai magyar falvak táncéletében, addig ezek a táncok rendkívüli népszerűsége tettek szert a századforduló óta. Öregek, fiatalok egyaránt tudják és táncolják még a táncmulatságokban. Elterjedésük a parasztság táncéletének polgárosulásához kapcsolódik. E táncok különböző utakon, úri-polgári közvetítéssel, tánciskola útján vagy közvetlen népi átvételként — a környező svábságtól, a polgárosultabb horvát ill. szlovén parasztsággal való érintkezések révén kerülhettek falvaink tánckészletébe.

Közös sajátosságuk a kötött, szabályozott szerkezet, a strófikus felépítés. Az állandó, meghatározott kíséredallamhoz a táncegységek pontosan illeszkednek. E dallamok mindegyike németes jellegű, vagy városi eredetű műzene. A táncok formakészlete is — a sétáló lépések, a páros polka- vagy keringőforgás, a tapsolás, a gesztusok — a német, osztrák, cseh polka jellegű táncok formakincsével vág egybe. A táncokat többnyire a kíséredallam szövegének kezdete után nevezik Gólyának, Lengyel zsidónak, Zsidó nanónak stb. Némelyiknek horvát vagy szerb neve van — Raspa, Pallegraj, Hoppá cuppa — mely azonban nem a tánc végső eredetét, hanem inkább csak az átvétel útját jelzi. E táncok mindegyikét a párok oszlopba vagy sorba, illetve körben elhelyezkedve, egyformán járják s a dallamok szövegeit rendszerint éneklik is.

Kiemelkedő népszerűségű közöttük a *Gólya*.¹¹³ A régi táncokról való beszélgetések során ezt a táncot mindig a csárdással együtt a leggyakrabban emlegették adatközlőink mind a négy faluban. Népszerűségére jellemző, hogy idősek, fiatalok ma is egyaránt táncolják. A lászói, haraszi lakodalmakban, a kórógyi táncmulatságon néha több ízben, de legalább egyszer mindenképpen sorra került, s szinte mindenki járta. A zenészek igen sokáig húzták egyfolytában, s a tánc tempóját fokozatosan, különösen a végén gyorsították. Figyelemre méltó, hogy a táncnak fél és egy teljes strófa terjedelmű, tehát rövidebb és hosszabb változata is van (lásd 6a—b sz. táncokat).

A „*Zsidó nanó*”-t Kórógyon ismerik (lásd a 7. sz. táncot). A táncot különösen népszerűvé teszik a tréfálkozásra alkalmat adó meghajlások. Gyakran megtréfálják egymást a szembenálló táncosok azzal, hogy egyikük szándékosan elvétele a fordulás irányát, párjának „farral hajlik meg”. Ezt a nézők szórakoztatására váratlanul beiktatott figurát „becsapás”-nak nevezik.¹¹⁴ Figyelemre méltó, hogy a tánc első részének alapotívuma a kanásztánc fő motívumával egyezik meg.

A „*Krajcpolka*” szentlászlói változatában a szokásos krajcpolka-lépés helyett ugyancsak a kétugrós kanásztánc motívumot táncolják (lásd a 8. sz. táncot). A tánc tempója szintén fokozatosan gyorsul, mint a Gólya esetében.

A „*Tapsos valcert*” Szentlászlón és Kórógyon ismerik (lásd a 10. sz. táncot). Lebár Lajos tanító mintegy 20 évvel ezelőtt Szlovéniából hozta, s honosította meg Kórógyon, ahonnan továbbterjedt.¹¹⁵

¹¹³ Szlovéniában a gólyát „fejvár”-nak nevezik, a Szabadka környéki bunyevácok pedig „sirotica” (árvalány) néven táncolják. (Lebár Lajos és Gyurkovics Levente közlései.)

¹¹⁴ A baranyai Vörösmarton Arschpolkának (s.ggpolkának) nevezik ezt a táncot. Farukkal megbillentik egymást s utána polkát járnak. Ezután a párok szétválva odamennek a közönséghez, táncra kérik őket, s így már 2 pár táncol tovább stb. — A bukovinai székelyek „Köszöntős”, „Ez az Ádámé” néven táncolják ugyanezt a táncot.

¹¹⁵ A Szlovéniában igen népszerű táncot az ott élő magyarság is „mlincsek”-nek (malmocská-nak) nevezi. (Lebár Lajos közlése.)

A „*Lengyel zsidót*” egy szentlászlói lakodalomban több ízben is eljárták (lásd a 11. sz. táncot). A szentén Lászlón ismert „*Lifity-lafaty*”-ot azonban már csak 40–50 évvel ezelőtt járták (lásd a 12. sz. táncot).

A „*Raspát*” Szentlászlón és Harasztiban¹¹⁶ (lásd a 13. sz. táncot), a „*Hoppá cuppát*” (lásd a 14. sz. táncot¹¹⁷) és a „*Pallegrajt*” vagy „*Pallegram*”-ot Szentlászlón ismerik (lásd a 9. sz. táncot). — Témánk anyagszerű áttekintéséhez a példatár 6–14. sz. táncpéldája nyújt támpontot.

X. Polgári társastáncok

A paraszti táncélet polgárosulásának későbbi szakaszában Szlavóniában is megjelentek a modern polgári társastáncok. Ezek eleinte szórványosan, kisebb jelentőséggel, a 30–40-es évek táján egyre inkább tért hódítva kerültek be a paraszti táncélet vérkeringésébe, s napjainkra a fiatalabb generációk általános táncaivá válva szorítják ki végleg a hagyományos táncokat, de még a polgári eredetű táncok korábbi, kötött rétegét is.

Legkorábban a *polka* jelenik meg. Kórógyon mintegy 40–50 éve honosodott meg szlovéniai mezőgazdasági munkások révén. Fiatalok, öregek egyaránt gyakran járják a mulatságokban. A táncrendben sokszor szerepel, különösen Harasztiban. Kíséreteként a 30–40-es években divatos foxtrott zenét alkalmazzák. Három motívuma fordul elő: 1. a $\downarrow \downarrow$ ritmusú szökdelő lépés (255–257. mot.) 2. a háromlépés (258–261. mot.). Mindkettőt helyben, és egymás körött forogva is járják. 3. Harasztin a kanásztánc alaplépés (262. mot.) szintén előfordul a polkában.

A *keringőnél* mindig jobbra forognak, sokszor nők is táncolják együtt.

A *tangónak* — (2 lépés balra, 1 jobbra formában táncolják) — is egyre nagyobb szerep jut a régi táncok kiszorításában. Harasztin pl. menyasszonytáncként jó ideig tangót jártak, s csak nagysokára követte ezt csárdás a hagyományos menyasszonytánc dallammal (lásd a 20. sz. dallampéldát). Ezután ismét tangóra váltottak, s végül gyorscsárdással fejezték be a menyasszonytáncot.

Ritkán a *szamba* is előkerül, melynek alapfiguráját (3 lépés, felugrás) járják. Szentlászlón a *rumba* zenéjére tangó-szerű lépést táncolnak. A fiatalabbak Harasztin „jenki” néven a letkiss alaplépését is táncolják egymás mögé állva, vállfogással.

XI. A táncalkalmak

A fonó, a játszóház, a bál, valamint a lakodalom voltak a legáltalánosabb táncalkalmak a szlavóniai falvakban is.

A játszóház és a fonó Rétfalun együtt volt. Télre szobát béreltek, a fal mentén ducokat ástak a földbe, deszkát tettek rá s azon ültek körben a leányok. A legények egy forintot, a lányok egy koronát fizettek havonta. Kórógyon a fizetés fejében felváltva kosztolták a házigazdát, mert átengedte a szobáját játszónak. A téli fűtéshez felváltva hozták a fát. A játszó mindig a vasárnapi templomozás után kezdődött. „Mikor ki-

¹¹⁶ A *Raspát* hasonló formában járják a baranyai Dályi hegyen is. (Dalj Planina).

¹¹⁷ A magyarországi délszlávok körében is kedvelt tánc. Lásd Kricskovics Antal: *Magyarországi délszláv táncok*. Kiadta: A Magyarországi Délszlávok Demokratikus Szövetsége. 60–63. l.

jöttünk a templomból, másik ruhát vettünk és hatig itt voltunk.” Templomi ruhában nem volt szabad játszani, hanem ún. mosóruhát vettek fel a lányok, amit Rétfalun „cic”-nek neveztek. Sötétedéskor a lányok hazamentek, Harasztiban esti harangszókor kellett indulniok. A legények gyakran cigarettával vesztegették meg a harangozót, hogy késleltessék a harangszót. Kútba estem, Fordulj bóha vagy Bolhácska voltak a kedvelt játékok, meg „danoltak, fütyültek, ki meg szájmuzsikát hozott”. Táncok közül leginkább a csárdás és a Gólya ment. Kis ünnepkor, vagyis Karácsony, Húsvét harmadik napján a legények muzsikát is fogadtak, bort hoztak, a lányok pedig kalácsot, süteményt vittek. A játszóház az első világháború utáni években szűnt meg. „1925-ben már felháltak a játszóházzal.”

A táncélet központja azonban a *kocsma* volt, mint a legfontosabb tánchely. Harasztiban korábban a falu határában levő hodály is tánc helyül szolgált, míg be nem tiltották a gyakori helytelenkedések miatt. 30–40 éve Rétfaluban még három magyar kocsmá volt, ahová Eszékről is kijártak mulatni. A kisebb lányok nem mehettek kocsmaiba,¹¹⁸ a nagyobbak azonban körül ültek a padon, majd ketten-ketten táncba fogtak, meg karikába álltak. Ha sokan voltak, a kör közepén is táncoltak. Szünetben karonfogva sétáltak és énekszóra jártak.

A második világháború előtt Rétfaluban két vonós *cigánybanda* is játszott. Az Eszéktől 7–8 km-re fekvő Kravicáról jártak ide muzsikálni. Mindkét bandának egy-egy magyar tagja is volt. A háború során a németek elhurcolták a kravicai cigányokat, azóta a környéken nincs vonós zenekar. „Most inkább pöngetőtt zene van, de ezek sem rétfalusiak.” Ha lakodalmom van, Lászlóról, Kórógyról hoznak muzsikásokat Rétfaluba. A többi magyar faluban korábban nemigen voltak zenészek, most azonban Kórógyon és Szentlászlón is pöngetőss, tamburás magyar banda játszik. A banda két prim-tamburásból, kontra-, brácsa- és bőgőtamburából áll, néha egy hegedűs vagy harmonikás is csatlakozik hozzájuk. Harasztiban tamburaprimás vezetésével egy hegedűsből, két harmonikásból és egy bőgősből álló zenekar játszott egy lakodalomban 1967-ben.

A *bálok* nagy ünnepek másnapján, karácsonykor, húsvétkor, János-napkor, aratáskor és szüretkor voltak. Szüreti mulatság 4–5 is volt ősszel. A kocsmáros előleget adott a rendező legényeknek, akik szőlőt, díszeket vásároltak, s a bevételből megvendégelték a csőszlányokat, legényeket. A háromnapos disznótör sem múlt el tánc nélkül. A hívatlan vendégek maskarában, cigánynak öltözve állítottak be a házakhoz, „lárfát” (lárva, álarc) tettek, jécsoltak, kolbászt, kalácsot kaptak érte.

XII. A lakodalmom

A legnagyobb táncalkalmat, a lakodalmat régen mindig november két középső szerdáján tartották, az „elő- vagy utószerdán” ritkán. Ma már szombat–vasárnap, s többnyire nem is háznál tartják, hanem a tűzoltóotthon vagy kultúrház nagytermét bérelik ki.

¹¹⁸ Itt említünk meg néhány énekes-táncos gyermekjátékot, melyekkel gyűjtésünk során a szlavóniai magyar falvakban találkoztunk. Felsorolásukat azért tartjuk lényegesnek, mert az eddigi irodalom gyermekjátékokat alig említ e területről. Haj szénárom, szénárom. Bujj bujj zöldág... Cica ide párom... Szűröm azt a két utót, Kaskaléla bodoléla, Flórián, Flórián.

A lakodalom csupán táncsal kapcsolódó mozzanatainak ismertetésére szorítkozhatunk.

A lakodalom kezdetét jelző *vonulgatások* során kerül alkalom első ízben táncolásra. Lakodalmi menetben elől a násznép megy, a fiatalság utánuk, majd a korosabb férfiak következnek, s mögöttük a zenészek. A férfiak vállon összekapaszkodva dalolnak, a menetiránynak háttal fordulva, néha kezét fogva járnak, ütik a csizmájukat, mindenkit kínálgatnak. Néha asszonyok is táncra kerekednek a menetben. Harasztin egy-egy jókedvű asszony táncolt a lakodalmi menet élén, Szentlászlón pedig egyik híres táncosról, Kocsis Julisról mesélik, hogy asszony létére térden táncolta végig a falut. Ilyenkor kerülnek elő a lakodalmi kiáltások:

„Sárga körte, piros alma, Egyed Julis lakodalma.”
 „Több száz gyújtó pakliba, Jaj de jó a lagziba.”

Egy-egy rigmus pedig a bábéskodóknak szól:

„Jaj de sokan néznek minket, Áldja meg az Isten őket.”
 „Aki eztet irigyl, Keze lába törjön ki.”
 „Aki minket kicsúfol, A kutba hason csusson.”
 „Kafufára támaszkodik, Bögösünkre kívánczik.”

A vonulások során a főbb állomáshelyeken, induláskor, a menyasszonyos ház udvarán, a templom előtt, valamint a vőlegényes házhoz való megérkezéskor egy-egy csárdást

12. Mulató férfiak, Szentlászló. 1965.

Revelling men, Szentlászló



húznak a zenészek, s az egész lakodalmas sereg táncra kerekedik, nagy kört formálva, rendszerint körcsárdást járnak.

A *vőlegényes házhoz* való megérkezéskor megkezdődik a tánc. Egy szentlászlói lakodalomban (1965) a menyasszony megérkezése és a vacsora közötti időszakban a következő volt a *táncok rendje*: lassú és frisscsárdás; lassú csárdás, keringő, gyors fox; lassú és frisscsárdás; Kukunyeste, Uzicsko kolo és Lengyel zsidó. Ezután a lakodalmi vacsora következett.

A csárdás közben gyakran alakultak kisebb-nagyobb körök, vegyesen, olykor csak nőkből. Mivel a vőlegény rokonsága horvát volt, a zenekar néha kólót is játszott. Régebben a csárdás közben is rigmusokat kiáltottak:

„Kicsi nekem ez a ház, Kirúgom az oldalát.”
 „Ez a lábam ememez, Jobban járja mint emez.”
 „Három éjjel, három nap, Nem elég a lábomnak.”
 „Ez a lábam jól vigyázz, Mer' a másik meggyaláz.”
 „Öregösen, högyösen, Rakd a lábad kényösen.”
 „Ez az élet minket illet, Nem a régi öregöket.”
 „Sárga répa, fokosom, Komám bajszát lef...m.”
 „Ez a magam szekere, Ki parancsol belőle, Ujujuj!

A zenészek *vacsora alatt* hallgatókat, csárdásokat, ugrósokat muzsikáltak. A *vacsora utáni tánc* rendje az említett lászlói lakodalomban a következő volt: lassú csárdás, ugrós, majd friss csárdás után hosszabb táncszünet következett. A zenészek eközben a lakodalmas asztaloknál körbe járva újra asztali muzsikát húztak: lassú csárdás, lassú kóló és hallgató nótákat. Ezután újabb táncciklus következett, melyben polka, Gólya, csárdás, krajcopolka, pallegraj, tapsos valcer, végül rumba követték egymást.

A *menyasszonytáncra* pontban éjfélkor kerül sor.¹¹⁹ A vőfély székre áll, kezében tányért tart s a zenét túlharsogva kiáltja:

„Szép csikó, jó csikó, Ki veszi meg? Eladó!
 Nem is olyan drága, Ezer dinár az ára!”

A zenészek rázendítenek a hagyományos menyasszonytáncra (lásd a 20. sz. dallam-példát) s valamelyik rokon már nyújtja is a pénzt. A vőfély a pénzt tányérra téve folytatja: „1000 dinárért Bocka Esztikéé a menyasszony!” Egy idő után, hogy a menyasszony pihenessen — „3000 dinárért leül a menyasszony!” Egyidejűleg a vőlegényt is táncoltatják: „2000 dinárért táncol a vőlegény Bece Juliskával!” A menyasszonytáncot végig lassú csárdásban járkák, a két pár néha összekapaszkodik s négyesben csárdásoznak, forognak. Az ajándékokat (méteráru, edények, paplan stb.) a vőfély kibontja, felmutatja s mindig kikiáltja, hogy ki mit adott, ki mennyit fizetett és hogy éppen kivel táncol a menyasszony. A zenészek a menyasszonytánc dallamát jó ideig ismétlik, s időnként vaskos szövegeit is eldalolják:

¹¹⁹ Itt említünk meg néhány olyan szokásmozzanatot, melyek pár évtizeddel ezelőtt még a menyasszonytáncokhoz kapcsolódtak. A menyasszonytánc helyett vagy mellett szokásban volt a menyasszonycsók. A menyasszony körbe járt a vendégek között, a násznagy tányéron gyűjtötte a pénzt meg az ajándékokat. „A menyasszonytáncnál régen csókoltak. Még a cigányt is meg kellett csókolnia a menyasszonynak, meg azt a sok gyereket is.” — Harasztiban és Kórógyon a vacsora után a két násznagy felállított az asztalra egy kivájt tököt, melynek tetejére két szál égő gyertyát helyeztek (Kórógyon hosszában fektetett tökön 2 sorban 4—4 gyertya volt). Amíg a gyertyák égtek, addig a fiatal párnak együtt kell maradnia a násznéppel. A vőlegény megkísérli eloltani a gyertyákat, meglöki az asztalt stb., de a násznagyok éberen vigyáznak, s az elégett gyertyák helyébe is újat tesznek. Ilyenkor dalolják: „Addig a házamból el nem megy, Míg három szál gyertya el nem ég...” A vőlegény egy óvatlan pillanatban végül is leütötte a gyertyákat, s ekkor a fiatal pár elvonulhatott.

20. Menyasszonytánc, Szentlászló¹²⁰

$\text{♩} = 144$

1. Hal-lod-e te vő-le-gény, Van-e ná-lad jó ke-mény?

Ha nincs ná-lad jó ke-mény, Nem is vagy te vő-le-gény.

2. Hallod-e te menyasszony,
Van-e nálad jó haszon?
Ha nincs nálad jó haszon,
Nem is vagyol menyasszony.
3. Násznagy uram bujába,
Beült már a sarokba.
Ki se mer onnan bujni,
Mert nem tud jól táncolni.

A menyasszonytánc sokszor egy óra hosszáig is eltart. Szentlászlón 1965-ben egy lakodalomban a 24.00—1.15 h-ig tartó menyasszonytánc folyamán végig csárdást jártak. A menyasszonytánc többször ismételt nótája után még mintegy 34 lassú csárdás nótát (egyet-egyet 2—3-szor ismételve) játszottak el nyolc kisebb szünettel. Egy 1967-es haraszti lakodalomban viszont az egyórás menyasszonytánc jó részét már a tangó foglalta el a hagyományos lassú és frisscsárdás mellett.

A menyasszonytánc azzal ér véget, hogy a vőlegény a menyasszonyt kézenfogva kifuttatja a teremből. A vőfély ekkor az üres tányért földhöz vágva darabokra töri, s a tányér cserepeit a kifutó menyasszony után vágják. A menyasszony kiszöktetésekor a lassú csárdást rövid — két nótányi — frissre fordították a zenészek s duhaj táncolás közben röpködnek az ideillő vaskos táncrigmusok:

„Új a hordó, új a lik, Majd az éjjel bedugik.”
„Kerekre kötték a fejét, Mer’ kifúrták az elejét.”

A menyasszonytáncot hosszabb *zeneszünet* követi. Ezalatt a menyasszonyt felkontyolják, a lakodalmas nép pedig asztali mulatásba kezd. Ekkor már kezdenek el álmosodni a vendégek, s előkerülnek a különböző tréfás mutatványos táncok és játékok, mint a *gúnártánc*, a *békatánc*, a *vánkostánc* vagy a kútbaesőcskézés. A „*kukatáncnál*” férfiak mésszel vagy szurokkal kenték be a kezüket, csípőre vagy hátra tették s magukban táncolgattak, tréfalcoztak. Némának tették magukat, nem énekeltek, legfeljebb „hümmögve” dúdoltak. Egy óvatlan pillanatban összemaszatolták a gyanútlan vendégeket. Egyre hosszabbak a zeneszünetek, egyre kevesebben táncolnak s a zenészek ilyenkor külön rendelésre húzzák a különböző táncokat. Ekkor kerül sor az *üvegéstáncra*, *seprűtáncra*, a *kanásztánc* különböző formáira, az *ugrósra*.

¹²⁰ Dalolták Szentlászlón a lakodalmasok 1965-ben. Változatát közli Kiss Lajos: *A szlavóniai magyar népsziget népzeneje*, 21. dallampélda.

A vőlegény és menyasszony eközben valamelyik szomszédba vagy rokonhoz szökött aludni. Néhány óra múlva azonban a játékokból kifogyó, elálmosodó vendégsereg elindul megkeresni, felébreszteni az új párt. Mikor rájuk lelnek, össze-vissza dobálják az illető ház udvarát szalmával, kukoricaszárral. Tepsivel, fődővel éktelenül csörömpölve nyomulnak be a szobába és valósággal kiverik az ágyból a fiatalokat. Az új asszonynak össze kell söpörni a széthányt udvart, de amit az egyik percben összetakarít, a következőben újra szétszórja a vidám népség. Végül 2–3 kupacban meggyújtják a szalmát s kézenfogva átugrálják a tüzet. Rövid ideig mulatnak s aztán hajnal felé megkezdődik az ún. „falujárás”. „Az embörök összeállnak úgy magik, egy körbe mennek, s táncolva járlák végig a falut” szórakozás, csínytevés céljából. Ez néha délután két óráig is eltart. Maszkába öltözve járnak, ellopják a kiakasztott nyúlboróket, paprikafűzéreket, leütik a tyúkok lábát, hogy „legyen mit főzni”. A zenészekkel minden meghívott házba el látogatnak köszönteni, kínálgatják egymást üvegből. Egy részük táncol, mások pedig folytatják a mókázást. Disznókopasztó teknő elé lovat fognak, s zenekísérettel húztatják végig az utcán. „Ilyenkor a lakodalom másnapján van a java, ott minden összegyűn — jótúl a rosszig!”

1967. november.¹²¹

¹²¹ A következő táblázatban az adattári lelőhelyre utaló számok egyrészt a MTA. Népzene kutató Csoport Filmarchivumának leltári számai [pl. 575.10], másrészt pedig kézíratos motívumlejegyzésekre utalnak [pl. 3296].

A KÖZÖLT MOTÍVUMOK SZÁRMAZÁSI HELYE, ADATAI

Sor- szám	Táncnév	Helység	Lelőhely	Sor- szám	Táncnév	Helység	Lelőhely
1.	Kalala	Szentlászló		54.	Menettánc	Haraszti	614.13.
2.	Kalala	Szentlászló	575.10.	55.	Ugrós	Szentlászló	3372
3.	Kalala	Szentlászló	575.10.	56.	Ugrós	Szentlászló	575.1.
4.	Kalala	Szentlászló	575.10.	57.	Ugrós	Szentlászló	575.1.
5.	Kalala	Szentlászló	575.10.	58.	Ugrós	Szentlászló	575.1.
6.	Derenka	Kórógy	576.4.	59.	Ugrós	Szentlászló	575.1.
7.	Derenka	Kórógy	3348	60.	Menettánc	Szentlászló	575.4.
8.	Derenka	Kórógy	576.5.	61.	Ugrós	Szentlászló	575.1.
9.	Derenka	Kórógy	576.4.	62.	Ugrós	Szentlászló	575.1.
10.	Reza	Szentlászló	575.8.	63.	Ugrós	Szentlászló	575.1.
11.	Derenka	Kórógy	576.4.	64.	Ugrós	Szentlászló	575.1.
12.	Derenka	Kórógy	576.5.	65.	Ugrós	Szentlászló	575.1.
13.	Reza	Szentlászló	575.8.	66.	Ugrós	Szentlászló	575.1.
14.	Derenka	Kórógy	576.5.	67.	Rica csárdás	Rétfalu	556.1.
15.	Derenka	Kórógy	576.5.	68.	Rica csárdás	Rétfalu	556.1.
16.	Derenka	Kórógy	2882	69.	Rica csárdás	Rétfalu	556.1.
17.	Reza	Szentlászló		70.	Ugrós	Szentlászló	2832
18.	Derenka	Kórógy	576.6.	71.	Ugrós	Szentlászló	3373
19.	frisse			72.	Ugrós	Rétfalu	2871
19.	Derenka	Kórógy	576.6.	73.	Ugrós	Rétfalu	2868
20.	frisse			74.	Ugrós	Rétfalu	2870
20.	Derenka	Kórógy	576.6.	75.	Rica csárdás	Rétfalu	2860
21.	Kanásztánc	Kórógy	3349	76.	Kanásztánc	Szentlászló	3389
22.	Kanásztánc	Kórógy	2859	77.	Kanásztánc	Szentlászló	2856
23.	Kanásztánc	Rétfalu	577.3.	78.	Kanásztánc	Szentlászló	2854
24.	Kanásztánc	Rétfalu	577.3.b.	79.	Kanásztánc	Szentlászló	2857
25.	Kanásztánc	Rétfalu	2858	80.	Kanásztánc	Szentlászló	3390
26.	Kanásztánc	Rétfalu	577.3.a.	81.	Kanásztánc	Szentlászló	3391
27.	Kanásztánc	Kórógy	576.2.	82.	Üvegtánc	Haraszti	3315
28.	Kanásztánc	Kórógy	576.2.	83.	Üvegtánc	Kórógy	614.5.
29.	Kanásztánc	Kórógy	576.2.	84.	Üvegtánc	Kórógy	576.1.
30.	Kanásztánc	Kórógy	576.2.	85.	Üvegtánc	Haraszti	614.8.
31.	Kanásztánc	Kórógy	576.2.	86.	Üvegtánc	Kórógy	576.1.
32.	Kanásztánc	Kórógy	576.2.	87.	Üvegtánc	Haraszti	614.9.
33.	Menettánc	Szentlászló	575.4.	88.	Üvegtánc	Haraszti	614.8.
34.	Menettánc	Szentlászló	575.4.	89.	Üvegtánc	Haraszti	614.9.
35.	Menettánc	Szentlászló	575.4.	90.	Üvegtánc	Kórógy	614.5.
36.	Egyugrós	Szentlászló	3350	91.	Üvegtánc	Kórógy	614.5.
37.	Menettánc	Szentlászló	575.4.	92.	Üvegtánc	Kórógy	3296
38.	Ugrós	Szentlászló	575.1.	93.	Üvegtánc	Haraszti	3316
39.	Ugrós	Szentlászló	575.1.	94.	Békatánc	Szentlászló	2905
40.	Ugrós	Szentlászló	575.1.	95.	Békatánc	Szentlászló	2906
41.	Ugrós	Szentlászló	575.1.	96.	Békatánc	Szentlászló	2907
42.	Ugrós	Szentlászló	575.1.	97.	Békatánc	Szentlászló	614.14.a.
43.	Ugrós	Szentlászló	575.1.	98.	Békatánc	Szentlászló	614.14.a.
44.	Ugrós	Szentlászló	575.1.	99.	Gúnártánc	Kórógy	614.3.
45.	Ugrós	Szentlászló	575.1.	100.	Gúnártánc	Kórógy	614.3.
46.	Ugrós	Szentlászló	575.1.	101.	Gúnártánc	Kórógy	614.3.
47.	Ugrós	Szentlászló	575.1.	102.	Gúnártánc	Kórógy	614.3.
48.	Ugrós	Szentlászló	575.1.	103.	Gúnártánc	Kórógy	2902
49.	Ugrós	Szentlászló	575.1.	104.	Vánkustánc	Rétfalu	2904
50.	Menettánc	Haraszti	614.13.	105.	Vánkustánc	Rétfalu	577.4.a.
51.	Menettánc	Haraszti	614.13.	106.	Vánkustánc	Rétfalu	577.4.a.
52.	Menettánc	Haraszti	614.13.	107.	Vánkustánc	Rétfalu	577.4.a.
53.	Menettánc	Haraszti	614.13.				

Sor- szám	Táncnév	Helység	Lelőhely	Sor- szám	Táncnév	Helység	Lelőhely
108.	Vánkustánc	Rétfalu	577.4.a.	158.	Lassú	Haraszti	3327
109.	Vánkustánc	Rétfalu	577.4.a.		csárdás		
110.	Frisscsárdás	Szentlászló	575.13.	159.	Körccsárdás	Szentlászló	2841
111.	Frisscsárdás	Kórógy	576.8.	160.	Körccsárdás	Szentlászló	575.3.
112.	Frisscsárdás	Kórógy	576.8.	161.	Lassú	Szentlászló	614.18.
113.	Friss (Egyugrós)	Rétfalu	2865		csárdás		
114.	Friss (Egyugrós)	Rétfalu	2878	162.	Körccsárdás	Rétfalu	556.3.a.
115.	Friss (Egyugrós)	Rétfalu	2864	163.	Körccsárdás	Rétfalu	556.3.a.
116.	Frisscsárdás	Rétfalu	2788	164.	Lassú	Rétfalu	556.4.
117.	Friss (Egyugrós)	Rétfalu	2863		csárdás		
118.	Frisscsárdás	Rétfalu	556.5.	165.	Lassú	Rétfalu	556.4.
119.	Frisscsárdás	Kórógy	576.9.		csárdás		
120.	Frisscsárdás	Rétfalu	556.5.	166.	Lassú	Rétfalu	556.4.
121.	Frisscsárdás	Kórógy	576.9.		csárdás		
122.	Frisscsárdás	Kórógy	576.8.	167.	Lassú	Rétfalu	556.4.
123.	Körccsárdás	Rétfalu	556.3.b.		csárdás		
124.	Frisscsárdás	Szentlászló	575.7.	168.	Lassú	Rétfalu	556.4.
125.	Frisscsárdás	Szentlászló	575.7.		csárdás		
126.	Körccsárdás	Haraszti	614.10.	169.	Lassú	Rétfalu	556.6.a.
127.	Frisscsárdás	Haraszti	3326		csárdás		
128.	Frisscsárdás	Rétfalu	556.5.	170.	Lassú	Rétfalu	556.6.a.
129.	Frisscsárdás	Rétfalu	556.5.		csárdás		
130.	Frisscsárdás	Rétfalu	556.6.b.	171.	Lassú	Rétfalu	556.6.a.
131.	Körccsárdás	Szentlászló	3366		csárdás		
132.	Frisscsárdás	Rétfalu	556.5.	172.	Lassú	Rétfalu	556.6.a.
133.	Öreges csárdás	Szentlászló	3397		csárdás		
134.	Frisscsárdás	Haraszti	3329	173.	Lassú	Kórógy	576.8.
135.	Körccsárdás	Szentlászló	3361		csárdás		
136.	Körccsárdás	Szentlászló	2852	174.	Lassú	Kórógy	576.8.
137.	Körccsárdás	Szentlászló	3359		csárdás		
138.	Körccsárdás	Szentlászló	575.3.	175.	Lassú	Rétfalu	556.5.
139.	Frisscsárdás	Kórógy	576.9.		csárdás		
140.	Frisscsárdás	Szentlászló	3403	176.	Lassú	Rétfalu	556.5.
141.	Frisscsárdás	Szentlászló	3401		csárdás		
142.	Körccsárdás	Szentlászló	575.3.	177.	Frisscsárdás	Haraszti	3330
143.	Frisscsárdás	Szentlászló	575.7.	178.	Körccsárdás	Haraszti	614.12.b.
144.	Frisscsárdás	Kórógy	576.8.	179.	Körccsárdás	Haraszti	614.10.
145.	Frisscsárdás	Szentlászló	575.7.	180.	Körccsárdás	Szentlászló	575.3.
146.	Frisscsárdás	Kórógy	576.8.	181.	Körccsárdás	Szentlászló	2842
147.	Frisscsárdás	Kórógy	576.8.	182.	Körccsárdás	Haraszti	614.10.
148.	Körccsárdás	Haraszti	614.12.b.	183.	Körccsárdás	Haraszti	614.10.
149.	Lassú csárdás	Rétfalu	577.1.a.	184.	Frisscsárdás	Szentlászló	575.7.
150.	Lassú	Szentlászló	575.14.	185.	Körccsárdás	Szentlászló	575.3.
	csárdás			186.	Körccsárdás	Haraszti	614.12.b.
151.	Körccsárdás	Haraszti	3321	187.	Körccsárdás	Haraszti	614.11.
152.	Körccsárdás	Szentlászló	2840	188.	Körccsárdás	Haraszti	614.10.
153.	Körccsárdás	Rétfalu	556.3.a.	189.	Körccsárdás	Haraszti	614.11.
154.	Körccsárdás	Szentlászló	575.5.a.	190.	Körccsárdás	Haraszti	614.10.
155.	Lassú	Szentlászló	614.15.	191.	Frisscsárdás	Szentlászló	575.7.
	csárdás			192.	Körccsárdás	Szentlászló	575.7.
156.	Lassú	Szentlászló	614.15.	193.	Frisscsárdás	Szentlászló	575.7.
	csárdás			194.	Frisscsárdás	Szentlászló	575.7.
157.	Lassú cs.	Rétfalu	556.4.	195.	Frisscsárdás	Kórógy	576.8.
				196.	Körccsárdás	Szentlászló	2843
				197.	Körccsárdás	Szentlászló	3363
				198.	Körccsárdás	Szentlászló	3357
				199.	Körccsárdás	Rétfalu	556.3.b.
				200.	Frisscsárdás	Kórógy	576.9.

Sor- szám	Táncnév	Helység	Lelőhely	Sor- szám	Táncnév	Helység	Lelőhely
201.	Frisscsárdás	Kórógy	576.8.	232.	Frisscsárdás	Kórógy	576.8.
202.	Köröcsárdás	Szentlászló	2903	233.	Frisscsárdás	Kórógy	576.9.
203.	Frisscsárdás	Rétfalu	2872	234.	Frisscsárdás	Kórógy	576.9.
204.	Frisscsárdás	Szentlászló	2835	235.	Frisscsárdás	Kórógy	576.9.
205.	Frisscsárdás	Rétfalu	2747	236.	Frisscsárdás	Kórógy	576.8.
206.	Frisscsárdás	Rétfalu	556.4.	237.	Frisscsárdás	Kórógy	576.8.
207.	Frisscsárdás	Rétfalu	2866	238.	Frisscsárdás	Szentlászló	575.7.
208.	Frisscsárdás	Rétfalu	2877	239.	Frisscsárdás	Szentlászló	575.7.
209.	Frisscsárdás	Rétfalu	2867	240.	Frisscsárdás	Szentlászló	575.7.
210.	Frisscsárdás	Rétfalu	577.1.b.	241.	Frisscsárdás	Szentlászló	575.7.
211.	Frisscsárdás	Rétfalu	577.1.b.	242.	Frisscsárdás	Szentlászló	575.7.
212.	Frisscsárdás	Rétfalu	577.1.b.	243.	Köröcsárdás	Szentlászló	3394
213.	Frisscsárdás	Rétfalu	577.1.b.	244.	Sokac kóló	Szentlászló	3400
214.	Frisscsárdás	Rétfalu	577.1.b.	245.	Sokac kóló	Szentlászló	3398
215.	Frisscsárdás	Rétfalu	577.5.b.	246.	Sokac kóló	Szentlászló	3399
216.	Frisscsárdás	Rétfalu	577.5.a.	247.	Kólé	Szentlászló	2900
217.	Frisscsárdás	Rétfalu	577.1.b.	248.	Szerbijanszko		
218.	Frisscsárdás	Rétfalu	577.5.a.		kolo	Haraszti	3322
219.	Frisscsárdás	Rétfalu	2880	249.	Kóló	Haraszti	3332
220.	Frisscsárdás	Rétfalu	577.5.b.	250.	Kóló	Haraszti	3344
221.	Frisscsárdás	Rétfalu	577.5.a.	251.	Kóló	Szentlászló	2924
222.	Frisscsárdás	Rétfalu	577.5.a.	252.	Kóló	Haraszti	
223.	Öreges	Szentlászló	3396	253.	Kólé	Szentlászló	2901
	csárdás			254.	Kóló	Haraszti	3333
224.	Öreges	Szentlászló	3395		(Todore)		
	csárdás			255.	Polka	Haraszti	3317
225.	Frisscsárdás	Haraszti	3328	256.	Polka	Kórógy	3292
226.	Frisscsárdás	Haraszti	3331	257.	Polka	Kórógy	3293
227.	Frisscsárdás	Rétfalu	577.1.b.	258.	Polka	Kórógy	3294
228.	Frisscsárdás	Rétfalu	577.1.b.	259.	Polka	Kórógy	3295
229.	Frisscsárdás	Rétfalu	577.1.b.	260.	Polka	Haraszti	3319
230.	Frisscsárdás	Szentlászló	3402	261.	Polka	Haraszti	3341
231.	Frisscsárdás	Szentlászló	575.7.	262.	Polka	Haraszti	3342

A KÖZÖLT TÁNCOK ADATAI

1. „*Dөрәнкә frisse*”, Kórógy. A táncot özv. Bence Istvánné, sz. Borka Mária (65 é.) tánca és magyarázata alapján közöljük. Gyűjtő (továbbiakban Gy.): Berkes E. és Martin Gy. 1965. IX. 18. — A MTA Népzene Kutató Csoport Filmtára (továbbiakban MTA Ft.) 576.7. sz. — A tánc kíséredallamának szövegei:

1. A kórógyi lebuji, lebuji, Én előlem rózsám nә buji, buji, buji!
Lәdd әn előled nәm bújok, Hә meglәtlәk megújulok, -lok, -lok!
2. Érik, érik a cseresznye, Bodorodik a levele, -le, -le!
Minnél jobban bodorodik, Annál jobban szaporodik, -dik, -dik!
3. Falu végén egy kűvәlu, Abból iszik háromszáz lu, lu, lu!
Эн vagyok a víz merője, Barna legény szeretője, -je, -je!
4. Falu végén a vasvella, Mégis bejűtt a kolera, -ra, -ra!
Sem urakra, sem papokra, Csak a szegény parasztokra, -ra, -ra!
5. Falu végén van egy malom, Odaviszem bubánatom.
Ha a mőnәр lejәрәti, Száz pár csókot adok neki.
6. Falu végén repűl egy sas, Engőm babám ne csalogass.
Csalogattål már eleget, Maj' csak engőm más is elvesz.

A dallamot és az 1. versszakot Bence Istvánné után, a 2–4. versszakot kórógyi fiatal lányok közlése nyomán, az 5–6. versszakot pedig Dőme Izra 1951-es lejegyzése nyomán közöljük.

2. „*Kanászтánc*” részlete, Rétfalu. Táncolta Hegedűs Ferencné sz. Békási Erzsébet (1909). Gy.: Berkes E. 1965. IX. — MTA Ft. 577.3. — A tánc dallamát Békási Juliska (53 é.) dalolta. A kíséredallam szövege:

Csíp engem egy tetű, Mit nékem egy tetű.
Télen tetűt teletetni, Nyáron bolhát legeltetni,
Csíp engem egy tetű, Mit nékem egy tetű.

3. „*Kanászтánc söprűvel*”, Kórógy. Táncolta Lovrits István (sz. 1923). Gy.: Berkes E.—Martin Gy. 1965. IX. 18. — MTA Ft. 576.2. — A kísérozenét Kiss András 69 é. kórógyi tamburaprimás játszotta, Lebár Lajos kontrázott. A dallam szövegeit lásd a II. Kanászтánc c. fejezetben.

4. „*Friss csárdás*” részlete, Szentlászló. Táncolták: Becze Géza (40 é.) és Becze Mária (30 é.). Gy.: Berkes E.—Martin Gy. 1965. IX. 19. — MTA Ft. 575.7. sz. — A lakodalmas ház udvarán járt csárdásból közöljük ezt a részletet. Két pár négyesben járta a körcsárdást, a kör időnként felbomlott és párosan táncolták tovább a csárdást. Az egyik ilyen részletet közöljük az egyik pártól. A filmfelvétellel párhuzamos zene-rögzítésre nem volt módunk, ezért kísérozeneként a Szentlászlón legkedveltebb hangszeres frisscsárdás dallamot közöljük. A közölt táncnál csupán a zene és a tánc hangsúlyok viszonya felel meg pontosan az eredetinek, a tánc és zene tagolásának összefüggéseire azonban — mivel utólag applikált dallamról van szó — nem vonhatunk le következtetéseket.

5. „*Friss csárdás*”, Kórógy. Táncolta Lovrits István (sz. 1923) és özv. Bence Istvánné (65 é.). Gy.: Berkes E.—Martin Gy. 1965. IX. 18. — MTA Ft. 576.8. — A táncot Kiss András 69 é. tamburaprimás kísérte, Lebár Lajos kontrázott.

- 6a „*Gólya*”, Rétfalu. Táncolták: Ferenc József (40 é.), Békási Juliska (53 é.), Vajda Zoltán (37 é.), Vajda Mária (35 é.), Antal János (62 é.), Ferenc Ilona (33 é.). Gy.: Berkes E. 1964. XII. — MTA Ft. 556.2. — A táncdallam szövegei:

1. A gólyának nagy hatalma, mint egy királynak,
Ő parancsol Baranyában minden kislánynak.
Gólya, gólya, hosszúlábú gólyamadár.
2. Sírva kérte kis Mariska édesanyjától,
Messzi van-e Gólyaország az ő házuktól?
Gólya, gólya stb.

3. Elfogyott a túróstészta, itt maradt a tál,
Én utánam barna legény mindhiába jár.
Gólya, gólya stb.
- 6b „Gólya”. Szentlászlón lakodalmas nép táncolta. Gy.: Berkes E.—Martin Gy. 1965. IX. 19. Helyszíni lejegyzés. A dallam versszakait lásd 6a-nál. Harasztin a Gólyát ugyanígy táncolták.
7. „Zsidó nanó”, Kórógy. Táncolta Lovrits István (sz. 1923) és Fábíán Julis (63 é.). Gy.: Berkes E.—Martin Gy. 1965. IX. 18. — MTA Ft. 576.3. — A táncot Kiss András (69 é.) tamburaprimás kísérte, Lebár Lajos kontrázott. A táncdallam szövege: „Zsidó nanó megbabázott. . .”
8. „Krajcpolka”, Szentlászló. Lakodalmas nép táncolta. Gy.: Berkes E.—Martin Gy. 1965. IX. 19. Helyszíni lejegyzés. A hangszeres szövegtelen táncdallamot a kórógyi és szentlászlói zenészekből álló vegyes tamburazenekar játszotta.
9. „Pallegraj”, Szentlászló. Lásd a 8. sz. tánc adatait.
10. „Tapsos valcer”, Szentlászló. Lásd a 8. sz. tánc adatait.
11. „Lengyel zsidó”, Szentlászló. Lásd a 8. sz. tánc adatait. A kísérődallam szövege:
A lengyel zsidónak csak akkor van jókedve,
Mikor tele pénzzel lityeg-lotyog a zsebe.
Mikor azt mondja: Jó lesz a bora,
Jó lesz az én Kati lányom lakodalmára.
12. „Lifity-lafaty”, Szentlászló. Táncolta és elmondta Mercz Józsefné (63 é.) szentlászlói születésű, eszéki lakos. Gy.: Berkes E. 1964. XII. A kísérődallam szövege:
Hol voltál te Sári lányom, lif-lafatyom?
Kaszárnyában édesanyám, nem tagadom.
Mit láttál ott Sári lányom, lif-lafatyom?
Katonákat édesanyám, nem tagadom.
Csebogár, csebogár, te oda ne járj,
Mert aki odajár, egyszer póruljár.
13. „Raspa”, Szentlászló. Adatait lásd a 8. sz. táncnál.
14. „Hoppá cuppá”, Szentlászló. Adatait lásd a 8. sz. táncnál.

SUMMARY

DANCE TRADITIONS OF THE HUNGARIAN ETHNIC ENCLAVE IN SLAVONIA

by E. Berkes

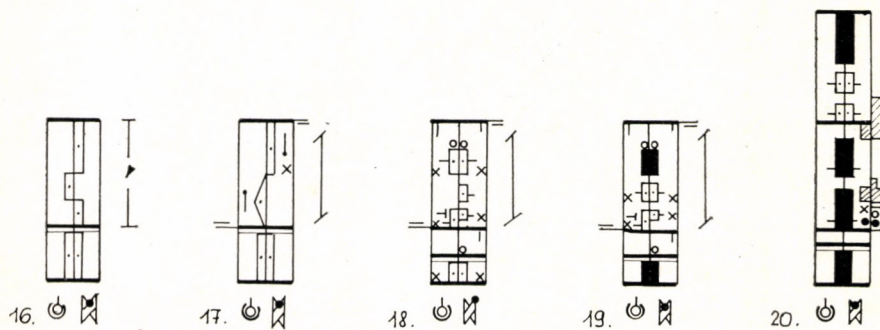
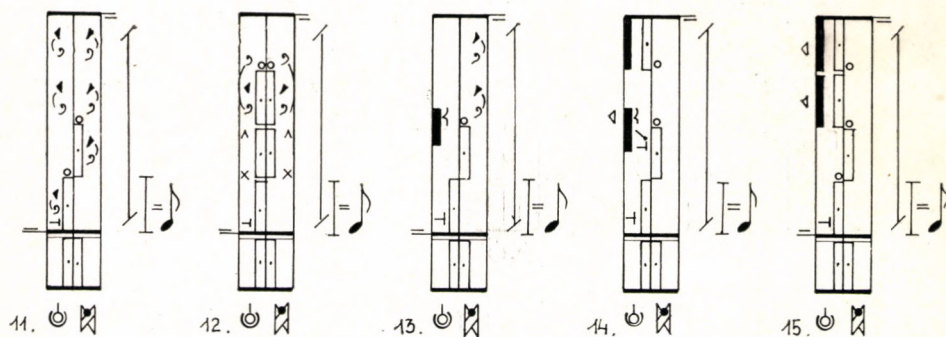
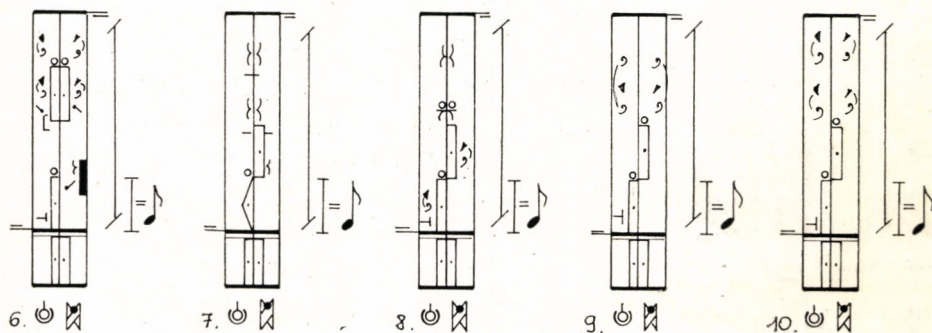
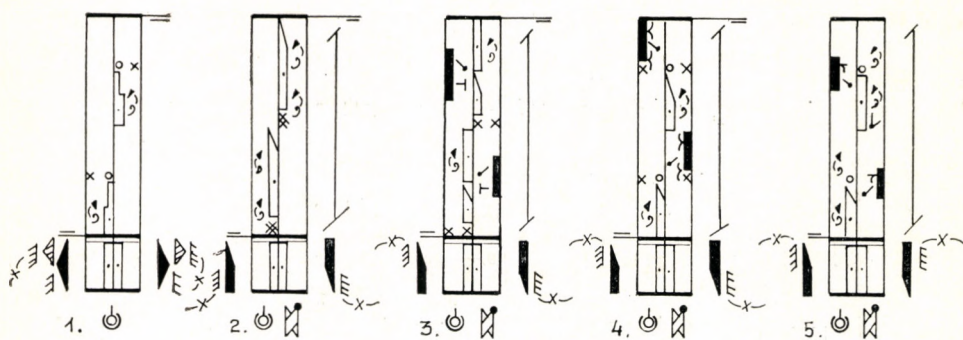
The small Hungarian ethnic enclave in Slavonia is a group with archaic culture of the Hungarians living in Yugoslavia. The group consists of four villages near Osijek — Rétfalu (Retfala), Szentlászló (Laslovo), Kórógy (Korodj) and Haraszti (Hrastin) — with a population totalling some 3000 souls. The Hungarians who had settled in Slavonia after the Conquest almost entirely perished during the Turkish rule, leaving only a few villages along the Drava River. These lived isolated from the central Hungarian-speaking area, and thus their culture has preserved certain archaic traits. The examination of their dance dialect may greatly contribute to revealing the historical development of Hungarian folk dances and the interethnic ties with our southern neighbours.

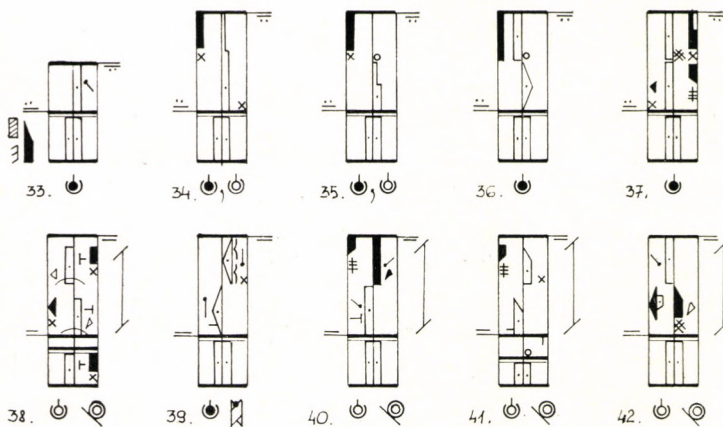
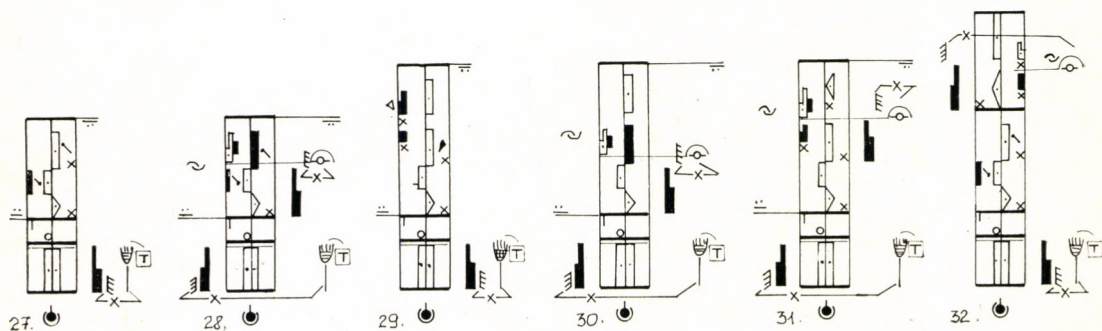
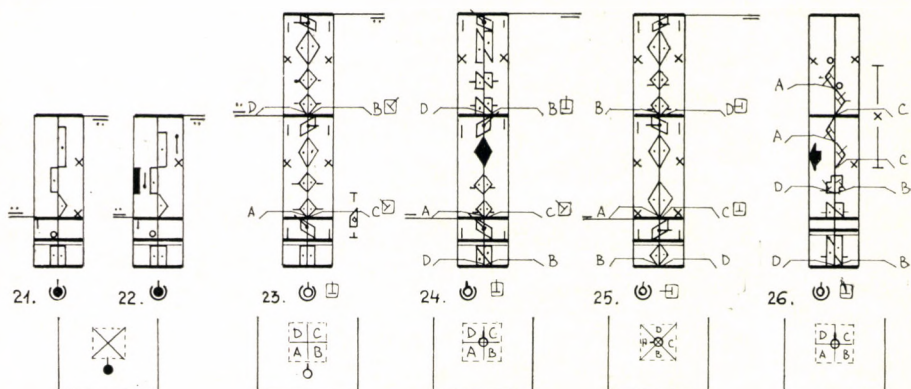
Relying on reminiscences and on the dances still alive, this study wishes to survey the wealth of folk dances and their development over the past 80 to 100 years. Most of the traditional dances of this area belong to the old or the new layer of Hungarian folk dances. The old dance types are the spring dances of the girls, the *kalala*, the *reza*, the *derenka* (cf. tunes 1 to 7, dance example no. 1 and motives nos 1 to 20), the broom dance (dance example no. 3), the swineherds' dance with sticks (dance example no. 2), the bottle dance and the jumping dance. The new and widely popular type is the *czardash* (dance examples 4 and 5). Among the wedding dances we come across games (dance with pillows, "goose dance") and animal-imitating dances (frog dance). It may be concluded that the Hungarian dance dialect in Slavonia is organically linked with the dances of South Hungary, of southern Transdanubia, in the first place, it being, in fact, an archaic variant of these.

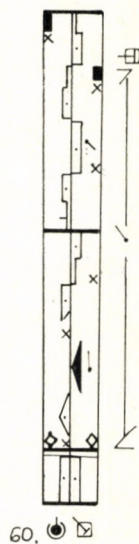
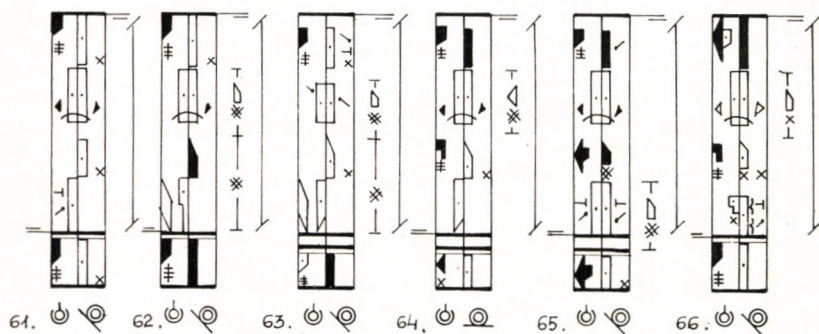
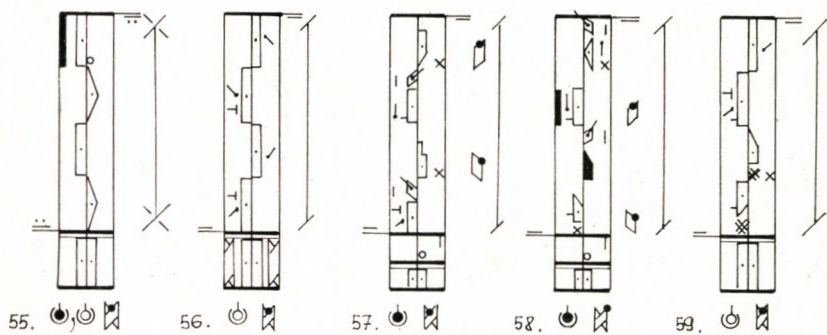
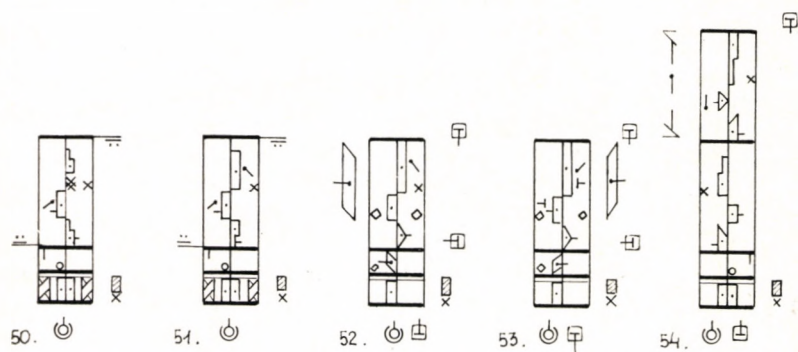
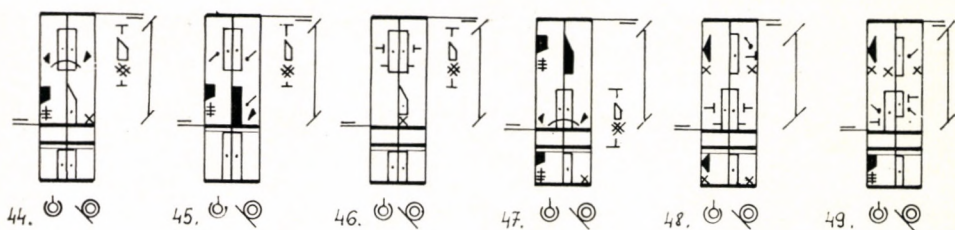
The author distinguishes two groups of the recent dances of foreign origin: 1. the chain dances of the Balkans, borrowed from the recent layer of the neighbouring Serbo-Croatian dances (of, motives 244—254) and 2. couple dances with set patterns of German and bourgeois origin whose diffusion testifies to the gradual urbanization of peasant dance life (cf. 6 to 14 dance examples). The author finally gives a survey of the occasions on which dances are performed, including the wedding.

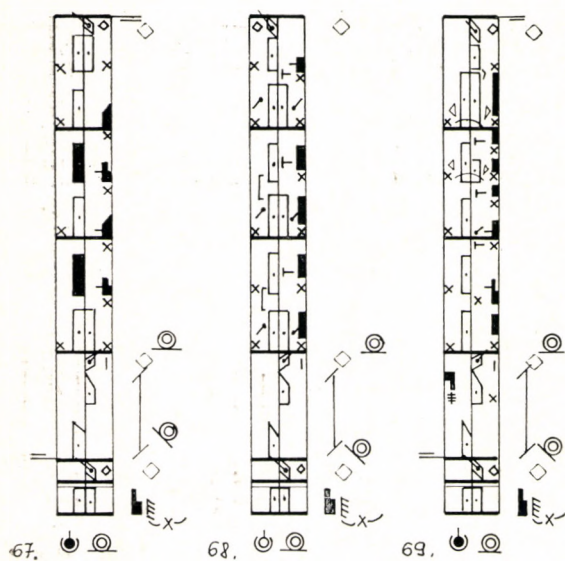
A few typical examples of dances studied and recorded on film as well as all motives are published in Labanotation.

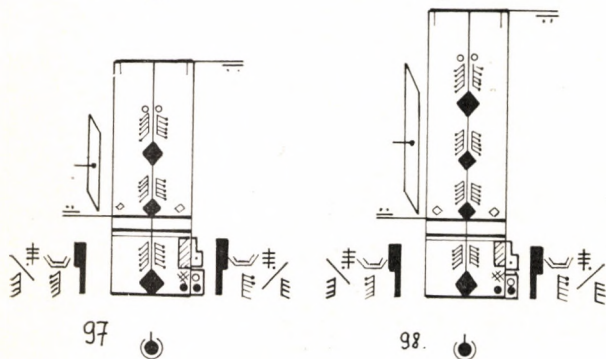
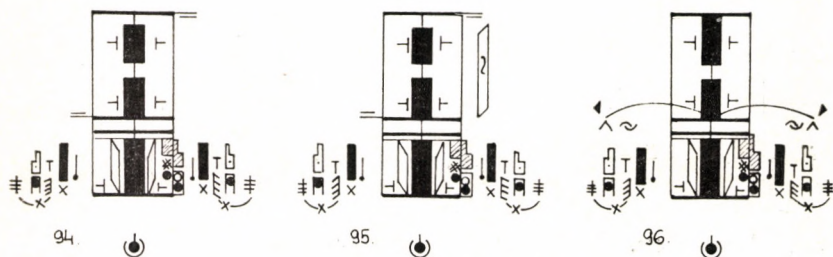
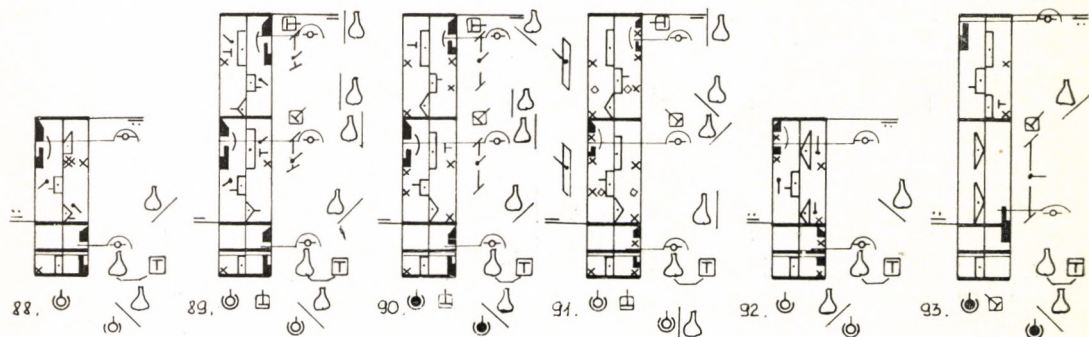
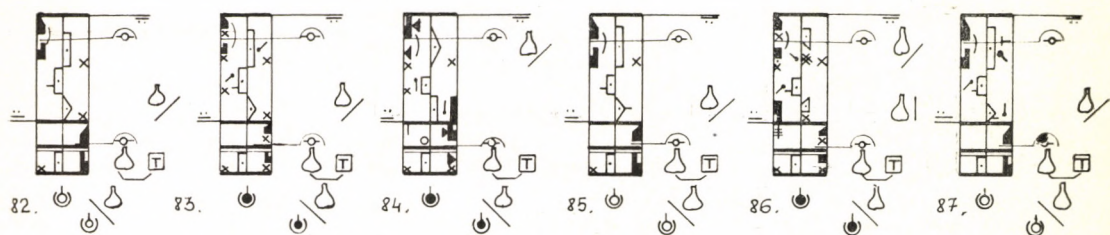
MOTÍVUMTÁR

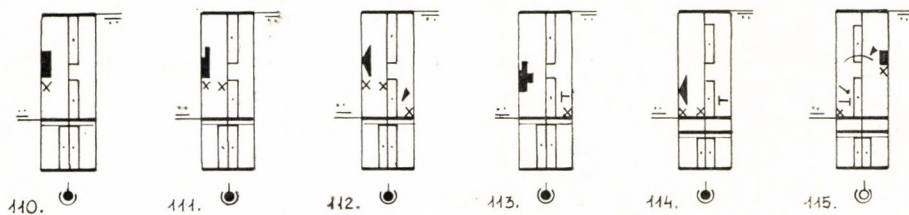
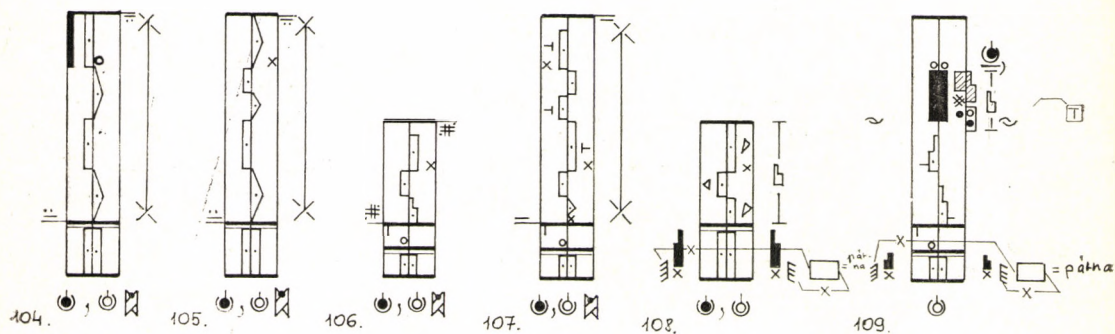
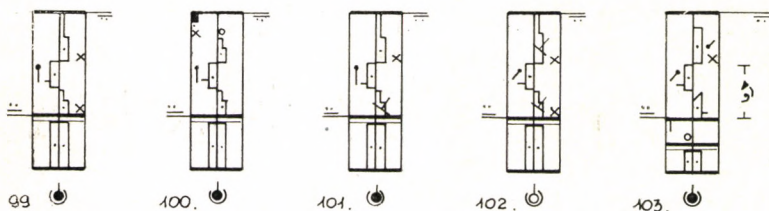




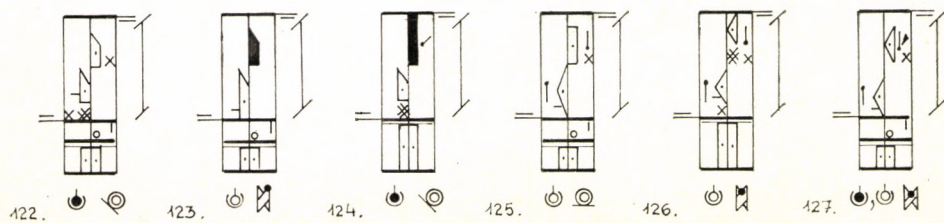
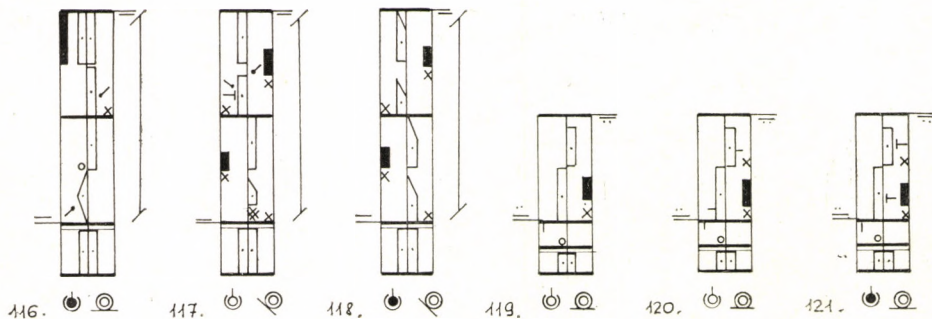


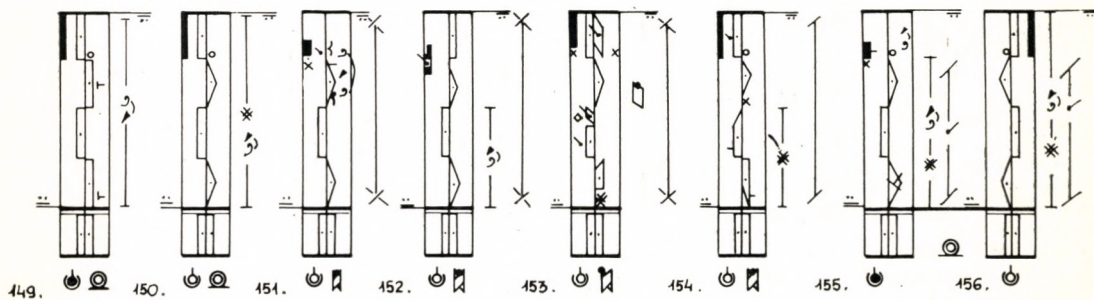
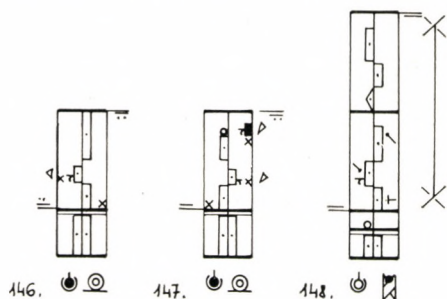
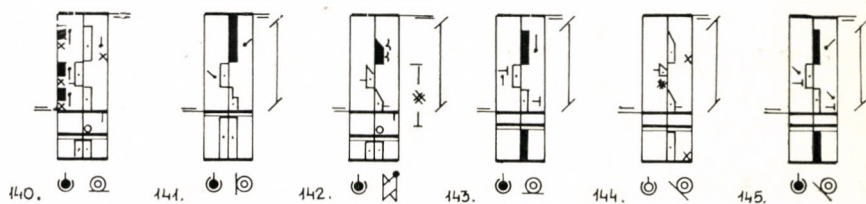
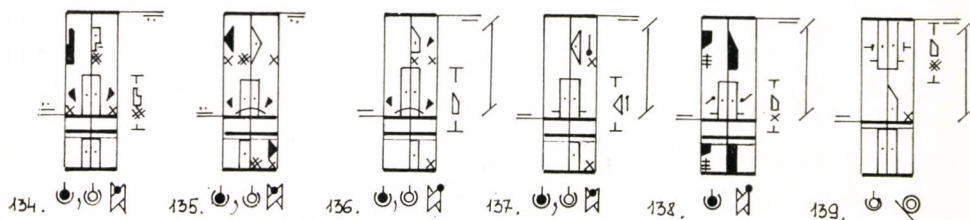
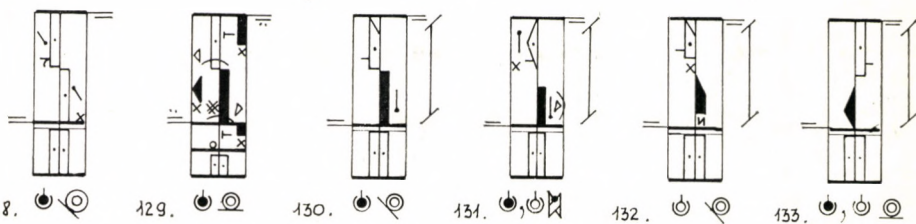


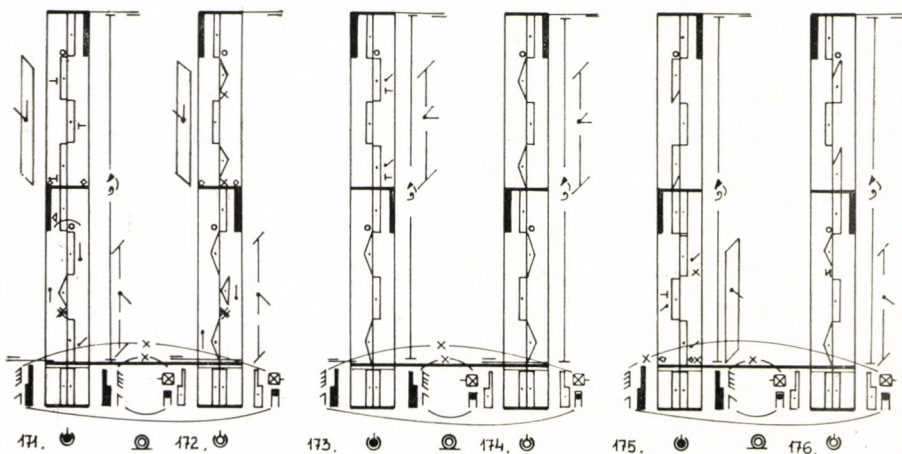
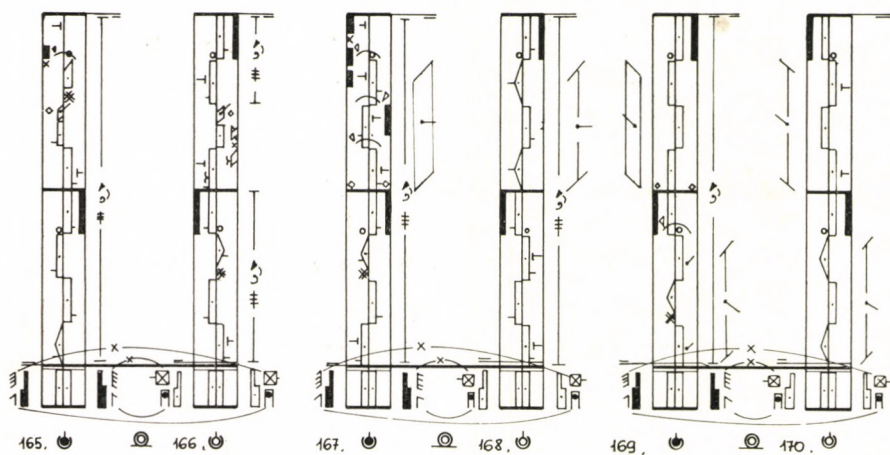
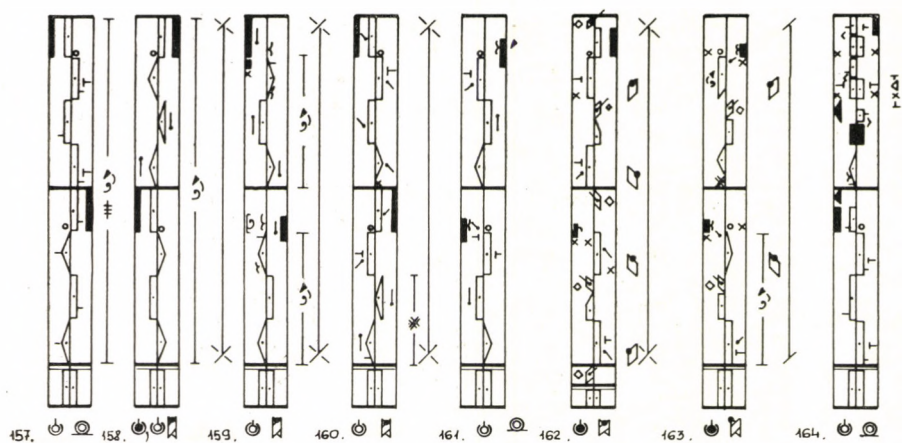


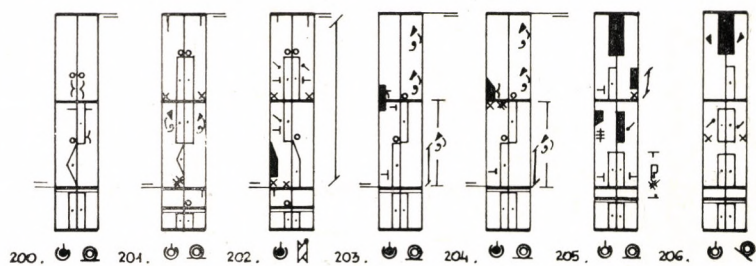
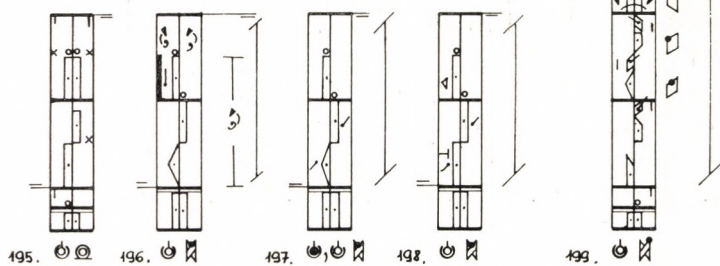
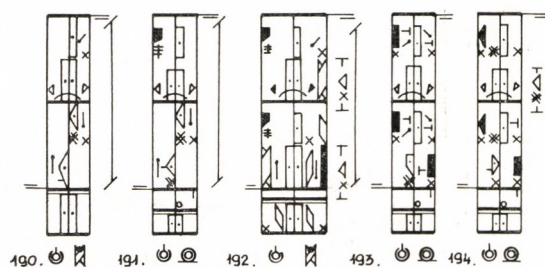
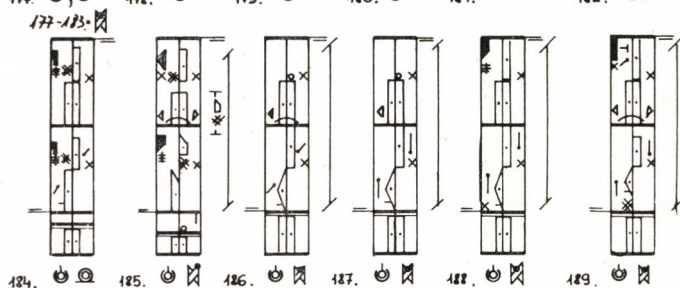
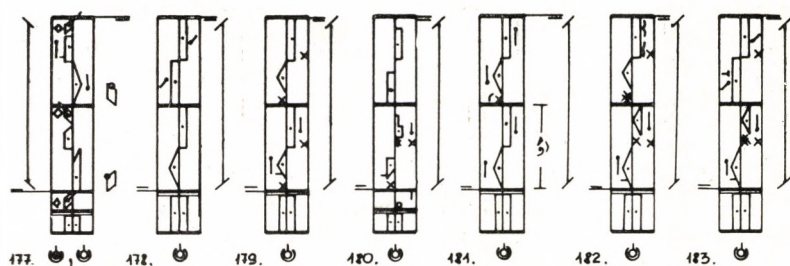


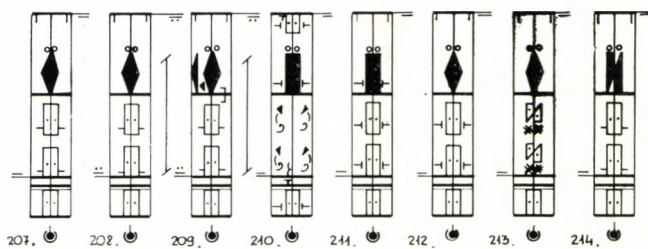
110-115 =



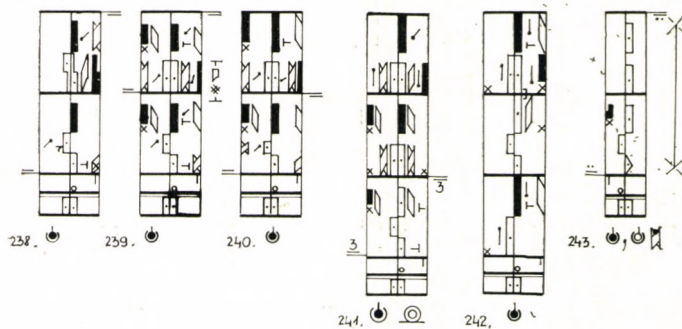
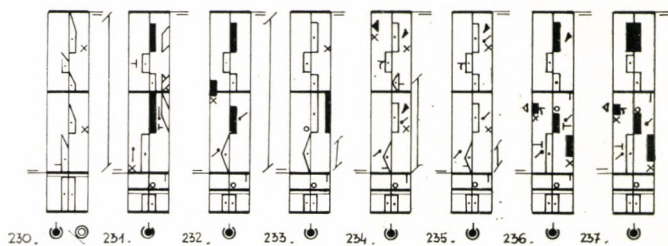
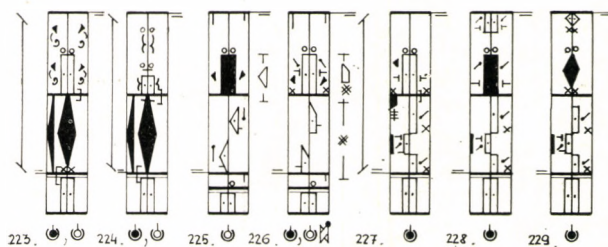
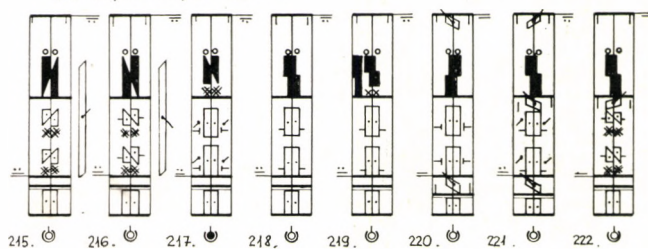








207-225, 227-229, 231-242 = ②



244. 245. 246. 247. 248.

249. 250. 251. 252. 253.

254. 1 + 2

255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262.

PÉLDATÁR

1. „Dörénká frisse”, Kórógy.

2. „Kanasztánc”, Rétfalu.

Musical score for 'Dörénká frisse'. The score consists of a single melodic line on a treble clef staff and a vertical column of ten boxes representing a keyboard layout. The tempo is marked as $\text{♩} = 110$. The keyboard boxes contain various symbols: some are empty, some have a diagonal line, some have a small circle, and some have a small square. The score is marked with a copyright symbol ©.

1. tánc

Musical score for 'Kanasztánc'. The score consists of a single melodic line on a treble clef staff and a vertical column of ten boxes representing a keyboard layout. The tempo is marked as $\text{♩} = 40$. The keyboard boxes contain various symbols: some are empty, some have a diagonal line, some have a small circle, and some have a small square. The score is marked with a copyright symbol ©.

2. tánc

$\frac{D \ C}{A \ B}$

3. „Kanásztánc söprűvel”, Kórógy.

3. tánc

simile

$\text{♩} = 123$

$\text{♩} = 122$

$\text{♩} = 160$

The musical score is written for a single melodic line. The first system is marked with a tempo of 123. The second system is marked with a tempo of 122. The third system is marked with a tempo of 160. The fourth and fifth systems are marked with a tempo of 123. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dance notation below the staff consists of a series of boxes, each containing a specific symbol representing a dance movement. These symbols include 'x', 'T', 'm', and 'p', along with various arrows and other markings indicating the direction and timing of the movements. The score is labeled '3. tánc' and 'simile'.

simile...

3. tánc folyt.

The image shows a musical score for a dance, labeled '3. tánc folyt.' (Dance 3 continues). The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'J = 160'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Below the main staff, there are four staves of piano roll notation, which use vertical lines and symbols (like 'x', 'm', 'L', 'T') to indicate finger positions and timing for a keyboard instrument. The piano roll notation is dense and spans across the page, with some sections marked with double slashes indicating repetition or continuation. The title '3. tánc folyt.' is written at the bottom left, and the composer's name 'BERKES ESZTER' is at the top right.

4. Friss csárdás, Szentlászló.

4. tánc

$\text{♩} = 2/15$

simile...

The musical score is written for a 2/15 time signature. It consists of a single melodic line on a treble clef staff, followed by a series of 15 measures of figured bass (basso continuo) notation. The figured bass is written in a simplified, shorthand style using letters (A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z) and numbers (1-7) to indicate fingerings and intervals. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains the first 8 measures of the figured bass, and the second system contains the remaining 7 measures. The tempo is marked as 'simile...' (simile). The title '4. tánc' is written at the bottom left of the page.

4. tánc folyt.

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of a continuous sequence of notes and rests, with various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings. The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section contains 16 measures, and the second section contains 16 measures. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with specific performance instructions and markings.

5. Friss csárdás, Kórógy.

5. tánc

$\text{♩} = 180$

simile...

The musical score is written for a five-part ensemble, with each part on a separate staff. The notation includes a variety of rhythmic and melodic symbols, such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section consists of 12 measures, and the second section consists of 12 measures. The notation is complex, with many notes and rests, and includes a 'simile...' marking in the first measure of the first section. The score is written in a style typical of early 20th-century Hungarian folk music notation.

5. tánc folyt.

The musical score is presented in two systems. The first system (left) includes a treble staff with a melodic line, a bass staff with a rhythmic line, and a central staff with a complex rhythmic pattern. The second system (right) is similar but includes additional notation like 'X' marks and a 'T' symbol. The score is in 2/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

6a. Gólya, Rétfalu.

6b. Gólya, Szentlászló.

7. „Zsidó nanó”, Kórógy.

6.a. tánc

6.b.

7. tánc

♩ = 117-122

♩ = 137-147

8. „Krajcpolka”, Szentlászló.
 9. „Pallegraj”, Szentlászló.
 10. „Tapscs valcer”, Szentlászló.

9. tánc

8. tánc

10. tánc

11. „Lengyel zsidó”, Szentlászló.

12. „Lifity-lafaty”, Szentlászló.

11. t. tánc

12. t. tánc

cca 110-132

cca 128

11. t. tánc

12. t. tánc

13. „Raspa”, Szentlászló.

14. „Hoppá cuppá”, Szentlászló.

13. tánc

$\text{♩} = \text{cca } 160$

14. tánc

$\text{♩} = \text{cca } 110$

The image displays two musical pieces, each consisting of a vocal melody and a corresponding dance notation.
 Piece 13, titled "Raspa", is in 2/4 time with a tempo of approximately 160 bpm. The melody is written on a single staff, and the dance notation is on a multi-measure staff below it. The notation includes various symbols for steps, turns, and other movements, with some measures marked with 'X' or 'A'.
 Piece 14, titled "Hoppá cuppá", is also in 2/4 time but with a slower tempo of approximately 110 bpm. It follows a similar format with a melody line and a dance notation line. The notation includes various symbols for steps, turns, and other movements, with some measures marked with 'X' or 'A'.

34. — Ft